This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

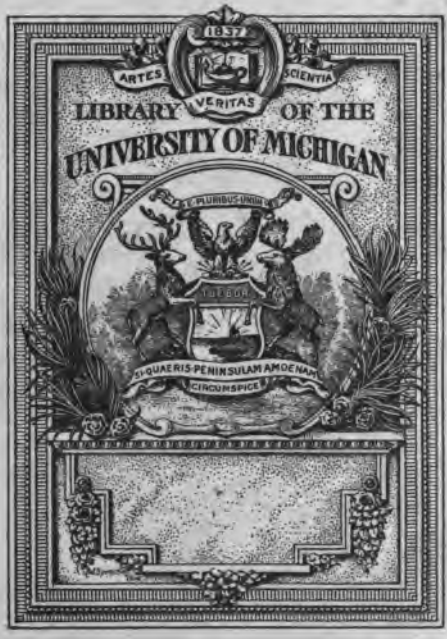
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

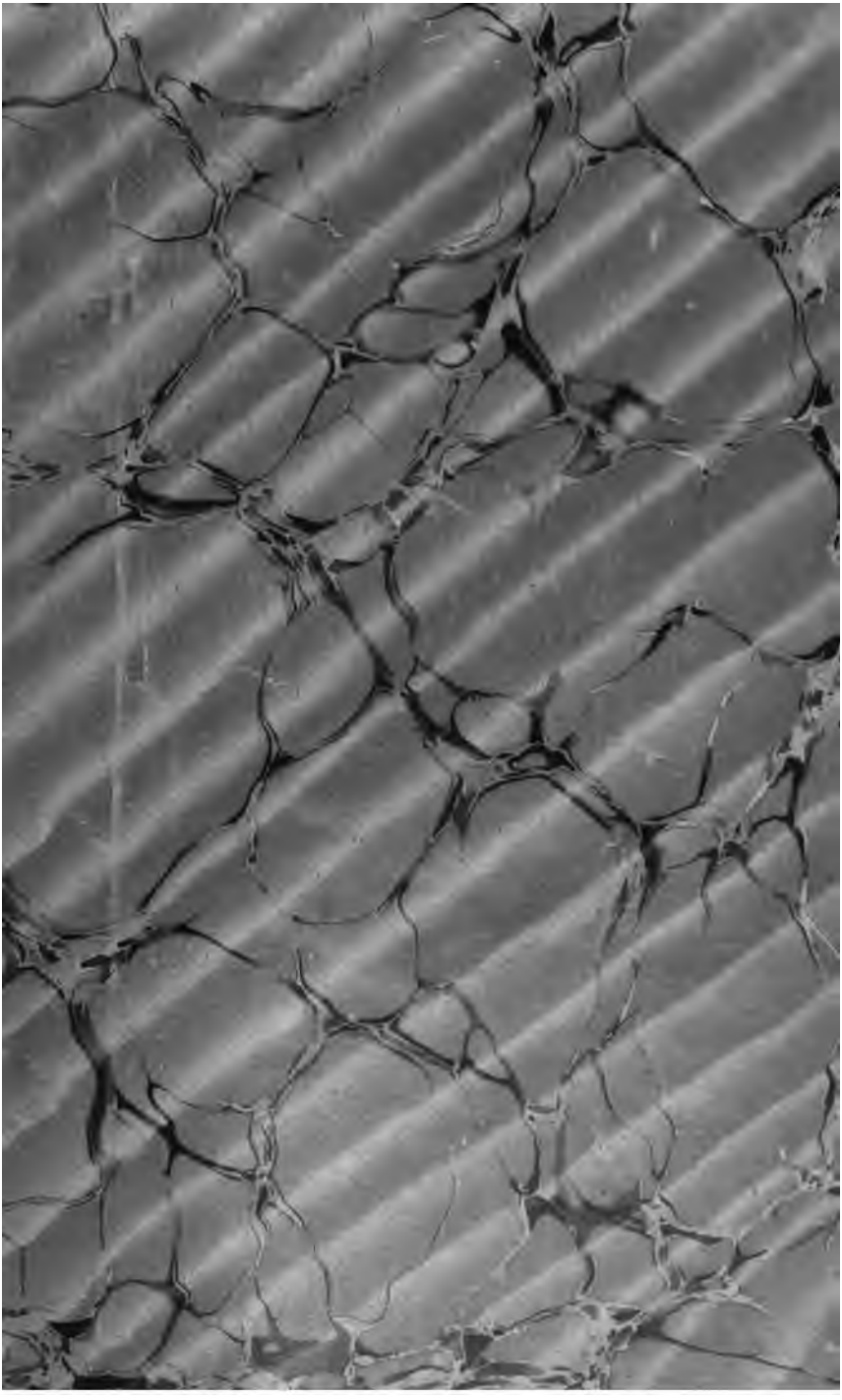
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 978,926


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



LA

Comédie et les Mœurs

Sous la Restauration

et la Monarchie de Juillet

(1815-1848)

DU MÊME AUTEUR

—

Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814). 1 vol. in-8°. Hachette et Cie.

(*Ouvrage couronné par l'Académie française*).

EN PRÉPARATION

Le Romantisme et la critique.

Tome I. — *La Presse littéraire sous la Restauration.*

CHARLES-MARC DES GRANGES
Docteur ès lettres

LA Comédie et les Mœurs

Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet

(1815-1848)

PRÉFACE
de
JULES LEMAITRE
de l'Académie Française

PARIS
ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR
4, RUE LE GOFF (5me)

1904

Collection "MINERVA"

PRÉFACE

—

J'ai lu le livre de M. Ch.-M. des Granges avec le plus vif intérêt et le plus grand profit.

Pour qui s'occupe de théâtre en France de 1815 à 1848, il n'y a, semble-t-il, que le romantisme : Dumas père, Hugo, Vigny, Musset.

M. des Granges s'est avisé de rechercher si, à côté de ces œuvres retentissantes, il n'y eut pas une autre production dramatique. Que devenait, au milieu du tintamarre romantique, la comédie de mœurs ?

La comédie de mœurs vivait, poursuivait son chemin. Des œuvres très nombreuses en font foi, démodées aujourd'hui, mais intéressantes encore par la variété, souvent par la hardiesse des sujets. M. des Granges a eu le courage de les lire, de les analyser, de les classer. Par cela

135900

seul, son livre serait déjà une très sérieuse contribution à l'histoire de notre théâtre au XIXe siècle : mais il a un mérite plus original.

L'auteur, en effet, ne s'est pas proposé d'amuser son lecteur par des anecdotes et des analyses, encore moins de réhabiliter des écrivains oubliés. Il a voulu faire œuvre d'historien et de critique. Lui qui, pour écrire son étude sur Geoffroy, avait dépouillé tous les journaux de la fin du XVIIIe siècle et ceux du Premier Empire, il a continué ce travail pour la période qui s'étend de 1815 à 1848. C'est là, dans les comptes-rendus écrits au lendemain d'une *première* ou d'une *reprise*, qu'il a cherché des témoignages sur la valeur « relative » des comédies.

L'idée est simple : elle est peut-être neuve ; elle l'est du moins par l'application large et méthodique que M. des Granges en a faite. Et elle l'a mené à la démonstration de cet aphorisme critique : « Nous connaissons les mœurs d'une époque beaucoup moins par les œuvres mêmes, que par les jugements que les contemporains ont portés sur ces œuvres. »

Chaque « feuilleton » exprime un des aspects de l'opinion publique. Songez, par exemple, au profit que, plus tard, tireront des feuilletons de Sarcey les historiens de la « comédie-rosse » ou de l' « ibsénisme » en France. Aux jugements de Sarcey, on en opposera d'autres, et l'on prendra une sorte de moyenne. Et les critiques qui, au lieu de jugements, ne donnent que leurs « impressions », deviendront intéressants par leur subjectivisme même. Autant et mieux que les critiques impersonnels et dogmatiques, ils représenteront un jour certains états de l'opinion à une certaine date.

M. des Granges est donc arrivé à nous apprendre dans quelle mesure les contemporains de Casimir Delavigne, de Scribe, de Mazères, d'Empis, de Casimir Bonjour, etc..., ont confirmé la vérité de leurs peintures et s'y sont reconnus eux-mêmes.

Sa documentation est abondante, sans écraser le lecteur. Il ne donne que l'essentiel, et ne tient pas, on le sent, à employer toutes ses notes. Il ne s'est pas abstenu, d'ailleurs, de formuler ses propres jugements, soit littéraires,

soit historiques, soit moraux : mais il les donne pour *siens*, et il les compare à ceux de ses prédécesseurs.

Il nous promet, pour la fin de cette année, le premier volume d'une série sur *le Romantisme et la critique*, volume qui sera consacré à *la Presse littéraire sous la Restauration*. Là, il aura l'occasion d'appliquer plus amplement encore sa méthode.

Si la critique littéraire peut devenir « scientifique », — ou si elle peut y tendre, — c'est assurément de cette façon.

Jules LEMAÎTRE,
de l'Académie française.

INTRODUCTION

LA CRITIQUE DRAMATIQUE RÉTROSPECTIVE
SON OBJET, SA MÉTHODE

Les livres consacrés à l'histoire de la littérature dramatique obtiennent, d'ordinaire, un certain succès ; mais ils doivent cette préférence beaucoup moins à l'estime des lecteurs « qui comptent », qu'à la plus frivole curiosité. Combien d'ouvrages de ce genre, en effet, ne sont qu'une suite d'anecdotes piquantes, et d'analyses aux spirituelles intentions.

Cependant, la critique dramatique rétrospective (*que j'appelle ainsi pour la distinguer de la critique dramatique quotidienne*), *et qui s'exerce sur les œuvres déjà classées ou déclassées, ne serait-elle pas susceptible de s'appuyer sur des principes et de se créer une méthode ?*

I

« L'aigle impériale volera de clocher en clocher jusqu'aux tours Notre-Dame... » — On peut faire ainsi l'histoire du théâtre, en touchant seulement aux chefs-d'œuvre qui jalonnent la route. Rien de plus légitime. Ces chefs-d'œuvre, représentatifs, chacun à leur date, d'une forme du sentiment et d'une forme de l'art, ont une signification à la fois relative et absolue : ils possèdent « tous les caractères de l'œuvre essentielle », qui « suppose » tout ce qui précède, et qui contient en germe tout ce qui suivra : — et le critique dégage, s'il en est capable, de ces drames en continuelle évolution, le sens esthétique et moral que la génération présente y doit attacher.

En ce genre, nous avons Les époques du théâtre français *de M. F. Brunetière.*

Mais il est permis de concevoir autrement, sur un plan à la fois plus modeste et plus vaste, l'histoire de la littérature dramatique. Sans doute, on verra toujours dominer et rayonner les sommets ; seulement, au lieu de s'élancer de l'un à l'autre, on partira d'abord de la plaine pour entrer dans la vallée,

et l'on montera par les pentes douces jusqu'aux régions des « éternelles blancheurs ». Et, comme, chemin faisant, on analyserait la flore de chaque zone, comme on en noterait les rapports avec le terrain et l'altitude, ainsi on essaiera de reconstituer dans tous ses détails une période complète du passé.

A cette période, il faudra de toute nécessité marquer une date initiale et une date finale, — par un artifice comparable à celui des géographes qui dressent la carte d'une portion de terrain : pas plus, d'ailleurs, dans la « description » des œuvres de l'esprit que dans celle des pays, il n'y a de « morceaux » qui puissent exactement s'adapter aux limites d'un cadre. Tout de même, on essaiera, par exemple, de faire l'histoire de la tragédie française au XVIIe *siècle, — celle de la comédie larmoyante au* XVIIIe, *— celle, au* XIXe, *du drame romantique, — ou, comme je le tente dans les pages qui suivent, l'histoire de la comédie de mœurs entre 1815 et 1848.*

II

Or, si, au lieu de soumettre le chef-d'œuvre à une enquête dont le but est de dégager son sens actuel et

ses « raisons de vivre », nous nous proposons de reconstituer et de ressusciter toute une période de notre histoire dramatique, comment procéderons-nous? Faudra-t-il nous borner à écrire une suite de chapitres sur les auteurs dont le nom est resté célèbre? et nous suffira-t-il de prendre, parmi leurs œuvres, celles qui reparaissent de loin en loin sur la scène, ou dont quelques passages figurent encore dans les morceaux choisis ?

Mais, dans ce cas, nous serions bien naïfs de croire que nous appliquons à l'étude du théâtre les règles de la critique historique. Car nous aurions, d'une part, la prétention de faire connaître à nos lecteurs le « mouvement dramatique » entre deux dates, — et pour documenter notre critique, c'est à nos contemporains ou à nous-mêmes, que nous irions, d'autre part, demander des titres de pièces et des jugements! Et pourtant qui ne sait, d'une manière générale, la place qu'ont tenue dans l'estime du public des ouvrages aujourd'hui absolument oubliés? et combien les chefs-d'œuvre eux-mêmes, qui nous paraissent isolés, ont été « préparés » et « entourés » : nous les considérons, de loin, comme des pyramides et des obélisques dans un désert, tandis qu'il faut y voir des monuments restés seuls debout, au milieu de la ruine d'une cité. Et, précisément, c'est

la cité tout entière qu'il convient de reconstruire.

Quel intérêt, dira-t-on, pouvez-vous trouver dans la découverte et dans la « restauration » de tous ces débris ? Voulez-vous réhabiliter des écrivains dont le temps a fait justice ?

*Je répondrai, d'abord, qu'un « historien » ne se propose ni réhabilitations, ni condamnations, mais tout simplement la recherche exacte de « ce qui fut », pour mieux faire comprendre « ce qui est resté ». Si, au sujet d'*Hernani *et de* Ruy-Blas, *j'écris un chapitre sur le* mélodrame, *je puis espérer que je n'ai travaillé d'abord à « confondre », que pour arriver ensuite à mieux « distinguer ».*

Mais lorsqu'il s'agit d'une étude sur la comédie de mœurs, il est plus facile encore de prouver la nécessité d'une méthode historique et relative. — La comédie, en effet, a pour but de représenter soit les usages, soit les ridicules et les vices des contemporains. Et, cette définition posée, je songe à trois objections :

1° Les comédies où les contemporains se sont reconnus le plus exactement ne seraient-elles pas justement celles qui, après un vif et éphémère succès, n'ont pas survécu à la génération qui les applaudissait ?

2° Une comédie déjà ancienne, que nous continuons à goûter au théâtre, ou à la lecture, ne vivrait-

elle pas aujourd'hui parce qu'elle a perdu son sens de la première heure, et parce que nous y voyons tout autre chose que ce que les contemporains y ont vu ?

3° Enfin, sommes-nous juges, à un siècle, ou même à un demi-siècle de distance, du degré de vérité relative, par rapport aux mœurs des spectateurs pour lesquelles elles étaient écrites, des comédies d'un Scribe ou d'un Augier ? Avons-nous le droit de conclure sur les mœurs d'une société, d'après les ouvrages écrits pour cette société ?

Si donc nous voulons faire l'histoire de la comédie, moins pour y chercher les cent-et-une manières de nouer les ficelles d'une intrigue, que pour en tirer des documents utiles à la connaissance morale et psychologique de « nos pères », quelle méthode suivrons-nous ?

III

Nous devons établir, tout d'abord, une liste absolument complète *de toutes les comédies représentées pendant la période que nous nous proposons d'étudier. Or, je ne connais qu'une manière de dresser*

cette nomenclature : c'est de suivre, jour par jour, la collection d'un, et mieux de plusieurs journaux. Je prends le Journal des Débats, *le* Constitutionnel, *la* Gazette de France... *et je note, au fur et à mesure de leur apparition, d'après les annonces des spectacles et d'après les feuilletons, les titres des comédies, avec le nom de l'auteur, et la date de la première représentation.*

Cette liste terminée, je lis, — tâche insipide, mais nécessaire, — le texte original et intégral de ces comédies ; et je m'efforce d'en « extraire » moins les procédés d'art et d'intrigue, que l'idée morale ou satirique, les caractères et les types. — Je suppose que ma façon de voir et de sentir est à peu près celle de mon temps, et j'établis ainsi ce que j'appellerai le point de vue subjectif *de mon étude : c'est le premier terme d'un « rapport », dont il nous reste à chercher le second terme.*

Ce second terme, — le point de vue objectif, — *doit être pris tout à fait en dehors de moi. J'oublie donc, autant que possible, les impressions que je viens d'éprouver à la lecture de ces pièces, — et je m'adresse maintenant aux contemporains mêmes des C. Delavigne, des Scribe, des Mazères, etc... Je ne puis ressusciter les spectateurs et les faire parler. Mais je consulte les* Mémoires, *les* Préfaces *des au-*

teurs, et, surtout, les Feuilletons. *Un critique dramatique n'exprime jamais une opinion exclusivement personnelle : il incarne celle d'un groupe très nombreux, parti politique, coterie littéraire ; il est le représentant d'une collectivité, quelque original qu'il soit. Et s'il n'a aucune originalité, s'il est banal, s'il est « trivial comme une borne au coin des rues », s'il a été dédaigné des lecteurs de son temps, eh bien ! c'est mieux encore, car il représente « tout le monde ». Si donc je lis, sur une certaine pièce, non pas un, mais deux et trois feuilletons, si je compare jugement et jugement, impression et impression, j'ai quelque chance d'établir, par une moyenne, le véritable sens que les spectateurs contemporains ont attribué à telle ou telle pièce.*

Les deux termes du rapport une fois déterminés, je les oppose : qu'arrive-t-il ? Je constate que j'aurais pu commettre les plus graves erreurs en jugeant par moi-même, avec les idées ou les préjugés de mon temps, de la hardiesse ou de la faiblesse de certains sujets ; — que tel type, auquel je n'ai prêté aucune attention, a jadis paru nouveau, et a incarné un ridicule à la mode ; — que tel autre, que je croyais significatif ou vrai, et d'après lequel j'étais tenté d'attribuer à toute une génération quelque travers ou quelque vice, a été déclaré conventionnel

ou faux ; — etc... Et je puis, dès lors, espérer que je ne tomberai pas dans le sophisme qui consiste à reconstituer les mœurs et les goûts du passé, *d'après nos jugements* actuels *sur des œuvres que les contemporains ont souvent interprétées tout autrement que nous, quand ils ne les ont pas absolument réprouvées.*

IV

Est-ce à dire que, dans une histoire de la littérature dramatique, nous nous croirons obligés d'analyser et d'apprécier tous les ouvrages *dont nous aurons ainsi fixé le sens ?*

Evidemment non. Il nous reste à faire un classement et un choix. — Nous mettrons ensemble, tout d'abord, celles des pièces qui, rejetées dès le premier soir par le public, jugées insignifiantes par tous les critiques, n'ont jamais été « repêchées ». La liste en sera longue; et, à moins que telle de ces pièces ne nous paraisse avoir contenu en germe un sujet intéressant, et qui, depuis cette époque, a été repris avec succès, nous éliminerons résolument toutes ces œuvres mort-nées. Il ne s'agit pas, en effet, d'étaler une

naïve érudition, ni de grossir avec des références inutiles, pour en imposer aux sots, une étude critique et historique. Qu'il nous suffise de savoir, à part nous, que notre enquête a été minutieuse et définitive.

Dans une autre catégorie, nous placerons les pièces aujourd'hui oubliées ou démodées, mais qui reçurent du public contemporain un accueil favorable, ou qui, — autre genre d'intérêt, — furent vivement discutées. Nous aurons à nous demander pourquoi *et* comment *des œuvres jadis si vivantes ont pu et dû mourir.*

Enfin, — troisième catégorie, — les pièces restées au répertoire ou qui viennent à peine d'en être rayées. Nous les admirons encore, — mais est-ce bien pour des raisons analogues à celles qui leur assurèrent, dans leur nouveauté, ou aux reprises *successives, les suffrages des spectateurs ?*

Mais, nous n'aurons établi ce classement que pour nous mettre sous les yeux des « listes critiques ». Ces éléments, ainsi répartis par l'analyse, doivent maintenant être soumis à une synthèse : sinon, c'est fournir des documents à l'érudition ; ce n'est pas faire un livre. Nous chercherons donc un plan aux sections très nettes, et dont chacune représentera, d'abord par son titre, un des aspects généraux du

sujet ; et, dans chacune de ces cases, nous ferons entrer, selon leur nature, nos documents et nos citations. C'est ainsi que j'ai cru devoir étudier successivement : les genres, — *les* auteurs, *et,* — *puisque je cherche les rapports entre la comédie et les mœurs,* — *la* question d'argent, *la* politique, *l'*amour, *le* mariage, *etc...*

Il m'eût été facile de multiplier ou d'étendre les citations empruntées soit aux pièces, soit aux feuilletons. J'ai dû choisir les traits les plus significatifs, et sacrifier une masse de notes. Après m'être documenté comme un Allemand, je ne me suis pas cru dispensé d'écrire un livre qui, par sa clarté et sa sobriété, fût français.

V

En terminant cette introduction, je souhaiterai qu'on nous donne aujourd'hui, année par année, un bon Manuel *de la production dramatique. Nous avons, sans doute, les* Annales du théâtre et de la musique, *collection déjà précieuse parce qu'elle contient une nomenclature, une statistique, et des analyses. Cependant, pour qu'un pareil ouvrage pût*

servir aux futurs historiens de la littérature dramatique, il faudrait non seulement qu'on en bannît toute « complaisance », mais surtout qu'on joignît à des analyses plus exactes (demandées à chaque auteur), l'indication des principaux feuilletons consacrées à la première *ou aux reprises. Il faudrait encore qu'on fît le même travail pour le répertoire, et qu'on pût à l'aide de ce* Manuel, *savoir rapidement de quelle façon fut jugée, par exemple, au* Théâtre-Français *ou à l'*Odéon, *la reprise en* matinées classiques, *de telle pièce du vieux répertoire. Si cette pièce a été précédée d'une conférence, cette conférence est-elle publiée, et où ?*

On me répondra que les principaux critiques publient des recueils de leurs feuilletons, et qu'il nous est bien facile d'y « aller voir ». Je le sais mieux que personne, pour avoir consulté ces recueils. Les meilleurs d'entre eux ne valent rien, — j'entends pour un travail critique *tel que j'ai essayé de le définir. Lorsque M. Jules Lemaître, M. Em. Faguet, M. R. Doumic, composent leurs volumes d'*Impressions de théâtre, *de* Notes sur le théâtre, *de* Propos de théâtre, *etc..., ils usent de leur droit en reprenant dans leur « rez-de-chaussée » des* Débats, *ou dans les livraisons de la* Revue des Deux-Mondes, *ce qu'ils jugent digne d'être publié, ce qui leur paraît avoir*

une valeur générale et durable ; — et, donc, s'ils dédaignent quelque chose dans leurs feuilletons quotidiens, ce sera tel détail trop actuel, *tel jugement de la première heure qu'ils estiment bientôt trop sévère ou trop favorable. Si je veux connaître leur sensation première, à une date précise, afin de la comparer à celle d'un autre critique, je devrai lire le feuilleton lui-même, dans la collection du journal, — et non pas ce qu'ils en ont extrait pour leurs volumes.*

Et si le critique dramatique n'a pas composé lui-même le recueil de ses feuilletons, c'est encore bien pis ! — Je ne connais pas de livres plus maladroitement « cuisinés » que les trois volumes où figurent, par lambeaux, quelques feuilletons de J.-J. Weiss (1), — si ce n'est cependant la collection des Quarante ans de théâtre *de Sarcey. Evidemment, pour ce dernier recueil, les éditeurs ont été très embarrassés devant l'énorme collection du* Temps ; *et, en choisissant, ils ont voulu épargner certaines susceptibilités. C'est dire que les historiens du théâtre sous le Second Empire et la Troisième République ne devront user de ces huit volumes que comme d'un Guide assez incomplet, et s'adresser au texte original de*

(1) *Voir la note de la page 83.*

Sarcey. En remontant plus haut, — et si j'en excepte Th. Gautier, dont les six volumes sont ce qu'il y a de moins mal fait en ce genre, — que dirons-nous de cette Histoire de la littérature dramatique *de Jules Janin, qui déjoue absolument toute tentative de recherche méthodique? Impossible donc de citer J. Janin, si ce n'est d'après le feuilleton lu à sa date dans les* Débats, *— à moins qu'il ne s'agisse d'un passage « original » dans les volumes en question* (1).

Le Cours de littérature dramatique *(2e édition, 1825), tiré des feuilletons de Geoffroy, est assez judicieusement établi. Mais, dans mon étude sur le célèbre critique, j'ai mainte fois cité des jugements très intéressants tirés directement des* Débats, *— passages que les éditeurs n'avaient pas jugé à propos d'en extraire, soit qu'ils n'en sentissent point l'importance, soit qu'ils aient voulu ménager des auteurs encore vivants.*

Pour conclure, disons que la littérature dramatique *tient de si près, par sa nature même, au cabotinage et à la réclame, qu'il faut, si l'on en veut faire*

(1) De J. Janin, il existe une édition d'*Œuvres diverses publiées sous la direction de M. A. de la Fizelière* (Paris, Jouaust, 12 vol., 1875-77), et dont les tomes VI à IX contiennent un choix de feuilletons, mais sans dates ni références.

une « matière critique », redoubler d'attention et de sévérité. Mais, quand elle s'attache aux œuvres du passé ou de la veille, la critique dramatique, nettement définie et pourvue d'une méthode, peut regagner tout ce que le « puffisme » contemporain lui a fait perdre dans l'estime des honnêtes gens.

Paris, 1er février 1904.

LA COMÉDIE & LES MŒURS

SOUS LA RESTAURATION ET LA MONARCHIE DE JUILLET

CHAPITRE PREMIER

Importance de la comédie de mœurs de 1815 à 1848. — Pourquoi on la voit persister longtemps sous la forme CLASSIQUE, *en 5 actes et en vers. — Raisons tirées :* 1° du RÉPERTOIRE ; 2° des ACTEURS ; 3° des CONNAISSEURS ; 4° des AUTEURS.

I

Les histoires de la littérature française, ou même du théâtre en France, contiennent à peine une dédaigneuse mention des auteurs comiques qui ont occupé la scène de 1815 à 1848. Pour cette période, toute l'attention se concentre sur le romantisme. *Henri III*, *Hernani*, *Ruy-Blas*... ; il semble que ces drames aient suffi à l'activité des théâtres pendant plus de trente ans, et que la curiosité du public n'ait rien exigé de plus. Sans doute, on ne peut oublier tout à fait Scribe, dont on parle du bout des lèvres, comme si la critique

ne devait pas se compromettre en touchant à des choses aussi frivoles; on mentionne avec *estime* Casimir Delavigne; et puis on se hâte vers la représentation du *Caprice* de Musset (1847), et surtout vers *la Dame aux camélias* (1852), date fatidique avant laquelle il n'y a rien.

Eh quoi! rien sous la Restauration ni sous Louis-Philippe? rien que quelques solennelles et ennuyeuses comédies classiques? rien que de petits vaudevilles à couplets sentimentaux ou patriotiques? Point d'ouvrages qui peignent les mœurs du temps, qui continuent la tradition comique du dix-huitième siècle et qui préparent les audaces de Dumas fils et d'Em. Augier?

Singulière erreur! Aucune période, au contraire, ne fut plus féconde en pièces originales et hardies. Presque tous les sujets et presque tous les *types* dont nous attribuons la création aux Emile Augier, aux Dumas fils et à leurs successeurs, ont été, de 1815 à 1848, esquissés ou traités: nous espérons le démontrer dans les pages qui suivent. Sans doute, ces pièces ne s'imposent pas, comme œuvres d'art, à l'admiration de la postérité. Mais, précisément, parce qu'elles ont, pour la plupart, passé avec les mœurs qu'elles représentaient, elles ont une grande valeur relative; elles tiennent de très près à la société qui s'y reconnaissait, et si le littérateur doit renoncer à y chercher une distrac-

tion et un plaisir, le critique et l'historien peuvent y trouver des documents.

Consultez, au hasard, la liste des comédies représentées au Théâtre-Français et à l'Odéon.

En 1820, — l'année ou Pierre Lebrun donne sa *Marie Stuart*, — voici, au Théâtre-Français, *le Flatteur*, de Gosse (8 avril) — et *le Folliculaire*, de Delaville de Mirmont (6 juin).

En 1821, l'Odéon joue *Le Voyage à Dieppe*, de Waflard et Fulgence (1er mars), et les *Deux Candidats ou Une veille d'élection*, d'Onésime Leroy (15 octobre) ; — le Théâtre-Français, *La Mère Rivale*, de Casimir Bonjour (4 juillet), — et les *Plaideurs sans procès*, d'Etienne (29 octobre).

En 1823, au Théâtre-Français, l'*Education ou les Deux Cousines*, de Casimir Bonjour (10 mai), — L'*Ecole des Vieillards*, de Casimir Delavigne (6 décembre).

En 1826, au Théâtre-Français, *Le Spéculateur*, de Riboutté (24 juin), — l'*Agiotage*, de Picard et Empis (25 juillet), — l'*Argent*, de Casimir Bonjour (12 octobre), — *Le Jeune Mari*, de Mazères (26 novembre) ; — et à l'Odéon, *la Belle-mère et le Gendre*, de Samson (20 avril).

En 1829, — l'année de *Henri III et sa cour*, et du *More de Venise*, — on trouve au Théâtre-Français le *Complot de famille*, d'Al. Duval (12 mai), — le *Bon garçon*, de Picard et Mazères (18 mars), —

Une journée d'élection, de Delaville de Mirmont (22 mai), — les *Inconsolables*, de Scribe (8 décembre).

1830, qui voit paraître, au Théâtre-Français, *Hernani*, et, à l'Odéon, la *Christine*, d'Alex. Dumas, et la *Maréchale d'Ancre*, d'Alf. de Vigny, est aussi l'année de : *la Demoiselle et la Dame*, d'Empis, (14 oct. T. F.), — la *Mère et la fille*, de Mazères (octobre T. F.) ; — et au Gymnase, *Une faute*, de Scribe (17 août).

En 1835, — l'année d'*Angelo* et de *Chatterton*, — Longpré donne, au Vaudeville, les *Boudeurs* (1er mai), — Ancelot, au Théâtre-Français, *Un mariage raisonnable* (4 nov.), — Bayard, au Gymnase, *Mathilde*, — et Martigny, *Un fils*.

Une pareille liste, jour par jour, serait vraiment trop monotone, et ferait double emploi avec le tableau placé à la fin du volume. Qu'il nous suffise d'avoir prouvé, par ces quelques indications, que la comédie de mœurs était toujours bien vivante, et d'ajouter, sans retomber dans la nomenclature, que des pièces de Scribe telles que *La Camaraderie* (1836), *La Calomnie* et le *Verre d'Eau* (1840), *Une chaîne* (1841), *le Puff* (1848), sont trop souvent citées à tort et à travers, sans date, et sans qu'on puisse dès lors en comprendre le mérite relatif. Disons aussi que l'on ne se préoccupe pas assez de rechercher, dans des ouvrages d'un

tour vif et d'un ton léger, représentés au Gymnase ou au Vaudeville, le *thème* sérieux, le problème moral, parfois la *thèse* qui y sont renfermés. Pour nous, bien que notre étude se limite à la *comédie de mœurs*, nous n'hésiterons pas à considérer comme dignes de ce titre certains vaudevilles à couplets, où se trouvent en germe de véritables drames de passion.

Ainsi, la seule liste des comédies représentées de 1815 à 1848, peut déjà faire réfléchir ceux qui sautent trop volontiers de Beaumarchais à Dumas fils. De plus, à considérer le nombre et l'importance des chefs-d'œuvre de tout genre qui ont paru entre ces deux dates, on se demande s'il n'a pas fallu, pour plaire à ce public si intelligent et si gâté, que ces ouvrages dramatiques, aujourd'hui décolorés, aient signifié quelque chose. Je renvoie encore au *tableau* déjà cité. Vous y verrez, par exemple, qu'en 1831, l'année où l'on applaudit le *Changement de ministère*, de Mazères et Empis, et *Naissance, fortune et mérite*, de C. Bonjour, paraissent : *la Peau de chagrin*, de Balzac, *Notre-Dame de Paris*, de V. Hugo (qui donne aussi *Les Feuilles d'Automne*), *Namouna*, de Musset. — En 1832, pendant que Scribe fait jouer *Dix ans de la vie d'une femme*, — Ancelot, une *Clotilde*, — Arago, l'*Honneur d'une femme*, — on a : de Balzac, *la Muse du département* ; de George Sand, *Indiana* et *Valen-*

tine, — de Vigny, *Stello*, — de Musset, le *Spectacle dans un Fauteuil*.

N'est-ce pas également l'époque d'une fermentation générale en critique, en histoire, en éloquence religieuse et parlementaire ? Les noms de Villemain, de Guizot, de Cousin, de Fauriel, de Saint-Beuve, de Thierry, de Thiers, de Lamennais, de Lacordaire, etc., ne prouvent-ils pas que les auditeurs et les lecteurs avaient le droit de se montrer difficiles, même au théâtre !

Ces rapprochements seraient puérils, si je prétendais en tirer cette conclusion que les comédies dont la représentation coïncide avec l'apparition de romans admirables ou de chefs-d'œuvre poétiques, doivent être de même qualité ! Mais je veux tout simplement faire observer qu'il n'est pas possible que les lecteurs de Balzac, de G. Sand, de Hugo, de Lamartine, de Musset, aient pu toujours se plaire, au théâtre, à des ouvrages vides, frivoles, mal composés et mal écrits. Et surtout, le don d'observation, développé en eux par le roman, n'a pu les abandonner complètement aussitôt qu'ils regardaient la scène. Qu'est-ce à dire, sinon que, très certainement, ces comédies et ces vaudevilles, aujourd'hui presque insipides, eurent pour eux une réelle valeur subjective. Nous n'y trouvons pas grand intérêt. Mais ils y voyaient ce que nous n'y voyons plus, ils y sentaient ce qui

s'est évaporé. Aussi le critique, au lieu de passer outre, doit-il s'arrêter, avec une curiosité mêlée d'inquiétude : sa fonction la plus délicate et la plus utile ne serait-elle donc pas de débrouiller et de reconstituer ces périodes obscures d'une vie intellectuelle d'autant moins comprise qu'elle n'est pas encore *ancienne*, mais seulement *démodée ?*

II

Le premier problème vraiment intéressant pour un historien de la comédie pendant la période que nous étudions, c'est la persistance, au Théâtre-Français et à l'Odéon, de la *comédie en vers*, à coupe classique, dans le genre de *l'Ecole des vieillards* et des *Deux cousines*. En 1820, par exemple, on donne à l'Odéon : en janvier, *les Comédiens* (cinq actes en vers), de C. Delavigne ; en février, la *Bourgeoise ambitieuse* (cinq actes en vers), dont l'auteur garde l'anonyme ; en avril, *l'Homme poli* (cinq actes en vers), de Merville ; en juin, *l'Artiste ambitieux* (cinq actes en vers), de Théaulon ; en septembre, *l'Homme aux précautions* (cinq actes en vers). Et au Théâtre-Français, la même année : *le Flatteur* (cinq actes en vers), de Gosse ; *le Paresseux* (trois actes en vers). En 1829, l'année

d'*Henri III*, au Théâtre-Français ; en mai, *Une Journée d'élection* (trois actes en vers), de Delaville ; en septembre, *le Protecteur et le mari* (cinq actes en vers), de Casimir Bonjour ; et *le Majorat* (cinq actes en vers), de Cournol. A mesure que l'on avance vers 1848 le nombre de ces comédies en vers diminue sensiblement ; celui des comédies en prose augmente. En 1833, l'année de *Bertrand et Raton*, je ne trouve dans l'ancien genre que *le Presbytère*, de C. Bonjour ; en 1836, quatre comédies en prose au Théâtre-Français, — pas une seule en vers ; en 1841, contre quatre comédies en prose, *un Mariage sous Louis XV*, *une Chaîne*, *Oscar ou le mari qui trompe sa femme* et *le Fils de Cromwell* nous n'avons, en vers, que *le Conseiller rapporteur*, de C. Delavigne (Théâtre-Français), et *les Philanthropes*, de Th. Muret et de F. de Courcy (Odéon).

Mais, pour être moins traitée, la comédie en vers reste tout de même le genre *noble*, celui auquel s'attaquent les jeunes auteurs ambitieux. Emile Augier, en 1845, débute au Théâtre-Français par *l'Homme de bien* ; puis il donnera *Gabrielle* en 1849 et *Philiberte* en 1853 ; Ponsard, en 1853, *l'Honneur et l'argent ;* en 1856, *la Bourse*. A partir de cette date, c'est décidément la prose qui l'emporte.

Cette petite statistique, d'ailleurs très incomplète (puisque, au seul Théâtre de l'Odéon, nous

trouvons plus de quarante comédies en cinq actes et en vers) était nécessaire ; car il fallait constater d'abord, en prenant au hasard quelques années, un fait dont nous avons maintenant à rechercher les causes.

Parmi ces causes, il en est une, tout extrinsèque, mais qui doit être prépondérante : c'est l'influence du *répertoire*, surtout au Théâtre-Français. Nous ne savons plus guère aujourd'hui ce que signifie ce mot de *répertoire*. Quoique la Comédie-Française ne joue les nouveautés que trois fois par semaine, les autres jours elle donne un très petit nombre de pièces anciennes : quelques tragédies, auxquelles on réserve la matinée du dimanche de temps à autre, ou les quinzaines classiques du jeudi ; quelques comédies de Molière, trois ou quatre ; de loin en loin *le Jeu de l'amour et du hasard*, *le Barbier de Séville* ou *le Mariage de Figaro* : voilà presque tout le répertoire classique. Les jours *libres* sont réservés pour la plupart à Augier, à Dumas fils, à Victor Hugo ou à quelque reprise d'ouvrage relativement récent. Sarcey se plaignait beaucoup de l'abandon du *répertoire* : « J'ai traversé, disait-il, les directions de M. Empis et de M. Thierry. C'était un temps où l'on jouait couramment le répertoire, où il y avait de cinquante à soixante pièces toujours montées et toujours prêtes ; j'allais au moins trois fois par semaine à la Comédie-

Française, où m'attirait la nouveauté des spectacles incessamment renouvelés (1). » Qu'aurait-il dit s'il avait fréquenté son théâtre favori, sous le premier Empire et sous la Restauration ! C'est alors qu'il y avait un *répertoire* ! — et je ne parle pas de Corneille, de Racine, de Molière, joués si fréquemment, ni même de Voltaire et de Regnard, mais de ce que l'on appelait le *répertoire de second ordre*. C'étaient Dancourt, Dufresny, Le Sage, Gresset, Piron, Sedaine, La Chaussée, Marivaux, et bien d'autres, comme Baron, Imbert, Lanoue, de Bièvre, Boissy, pour la comédie ; Lemierre, de Belloy, Lefranc de Pompignan, Guimond de la Touche, La Harpe, Ducis, pour la tragédie.

Précisons davantage. En 1820, contre sept nouveautés, à la Comédie-Française, on trouve plus de cent ouvrages au répertoire. De Molière, on joue treize pièces, — au total, 89 représentations. De Beaumarchais, quatre pièces, — 24 représentations. De Destouches quatre pièces, — 24 représentations. De Marivaux, quatre pièces, — 19 représentations. *Les Fausses Infidélités* de Barthe, sont jouées cinq fois ; *Les Dehors trompeurs*, de Boissy, deux fois ; *l'Intrigue épistolaire*, de Fabre d'Eglantine, quinze fois, et son *Philinte*, deux fois. Ajoutez *la Coquette corrigée*, de Lanoue, et le *Jaloux sans amour*, d'Imbert.

(1) *Le Temps*, 21 janvier 1881 (Quarante ans de théâtre, I.273.)

En 1823, je relève les chiffres suivants : Regnard, 37 représentations ; — Destouches, 22; — Baron, 10; — Fabre d'Eglantine, 6 ; — Lanoue, 5; — Barthe, 7 ; — d'Allainval, 9 ; — Piron, 3.

En 1825 : Regnard, 16 ; — Destouches, 23 ; — Voltaire (avec *Nanine*), 7 ; — Fabre d'Eglantine, 5 ; — Piron, 5 ; — Imbert, 2 ; — Lanoue, 2 ; — Baron, 2.

En 1830 : Regnard, 19; — Destouches, 10; — Fabre d'Eglantine, 4 ; — Boursault, 3 ; — d'Allainval, Baron, Boissy, 1. — Décidément, le répertoire semble s'alléger. Mais Destouches, après Regnard, tient toujours la corde ; on continue à goûter la comédie moralisante.

En 1840 : Regnard, 20 ; — Destouches, 7 ; — Montfleury, 4 ; — Boursault, 3 ; — Boissy, 2 ; — Barthe, 1.

En 1848, on ne trouve plus que 6 représentations de Regnard ; Destouches, Boursault, Boissy, Barthe, Imbert, Fabre, ont disparu.

Ce serait un beau sujet à traiter que celui de l'allègement progressif du répertoire ; on y rattacherait, pour ceux des ouvrages qui résistent, la question du *déplacement des effets*, car on peut affirmer qu'il n'est pas un chef-d'œuvre susceptible de rester à la scène plus de vingt ans, s'il ne se prête, de la part des auteurs et du public, à une incessante et féconde transformation.

Il y avait donc, en 1820, en 1825, en 1830, etc.,

un *répertoire* considérable ; et la Comédie Française s'en glorifiait ; et l'Odéon, second Théâtre-Français, s'efforçait de ne pas rester en arrière, pour la variété et pour le nombre des anciennes *reprises*.

Eh bien, c'est une excellente chose que le répertoire, même de second ordre. Mais si nous examinons avec impartialité l'histoire de la comédie au dix-neuvième siècle, nous attribuerons au respect exagéré des acteurs, des *connaisseurs* et des auteurs pour le répertoire de second ordre, la lenteur avec laquelle la comédie originale s'est dégagée de l'imitation et de la routine.

III

Songez d'abord aux acteurs. Ce n'est guère qu'après les retentissants succès de Dumas père et de Scribe au Théâtre- Français, que MM. les comédiens ordinaires du roi se disputèrent les rôles des pièces nouvelles. Auparavant, la coquetterie des grands acteurs était de soutenir, par leur connaissance des *traditions* ou par leur autorité toute-puissante, des ouvrages de second ordre. Jusqu'en 1818, Fleury joue *l'Homme du jour*, de Boissy, et *le Séducteur*, du marquis de Bièvre. Talma préférait *le Manlius* de Lafosse, et *l'Othello*

de Ducis, aux tragédies de Corneille. Et presque tous les chefs d'emploi, surtout dans la comédie, se plaisaient à donner, pour quelques heures, une vie factice à des mœurs disparues, à des ridicules effacés, qui devenaient peu à peu la *convention comique*. C'est ainsi que, latéralement aux mœurs réelles qui évoluent, s'étaient fixés des « mœurs de théâtre », qui s'exprimaient par de certains gestes et de certaines intonations totalement ignorés dans le monde. Chaque *emploi* trouvait dans l'ancien répertoire son cadre commode, et, pour ainsi dire, sa *fonction*. Le comité de lecture étant composé de comédiens, et précisément des comédiens en possession des rôles à *traditions*, l'auteur qui, dans sa pièce, ne leur avait pas taillé un habit de même mesure et ne leur avait pas réservé telle entrée, telle sortie, telle déclaration, telle provocation, l'auteur, en un mot, qui voulait substituer aux mœurs de théâtre les mœurs de la société contemporaine, devait être évincé comme un ignorant et renvoyé à l'étude des *bons modèles*. Vous avez lu, dans *les Souvenirs dramatiques* de Dumas père, l'amusant récit de cette visite que lui rend à son bureau, après la lecture de *Christine*, rue de Richelieu, l'acteur Lafon? Lafon qui jouait alors les *chevaliers*, les Orosmane, les Tancrède, les Zamore, les Bayard...

« Monsieur Dumas, dit Lafon, est-ce qu'il n'y

a pas dans votre ouvrage un gaillard bien campé qui, au moment où Christine veut faire assassiner le malheureux Monaldeschi, vient dire à cette drôlesse de reine : « Majesté, vous n'en avez pas le droit; « non, non, non, vous n'en avez pas le droit ! »

« — Ah ! sapristi ! Monsieur Lafon, vous m'y faites songer ; seulement c'est trop tard. Non, ce rôle n'y est pas ; je conviens que ce rôle manque, monsieur Lafon.

« —... Et l'on ne pourrait pas l'y introduire ? Je vous réponds que l'ouvrage y gagnerait, Monsieur.

« — Je n'en doute pas, mais il n'a pas été fait à ce point de vue-là... Que voulez-vous, monsieur Lafon ! nous sommes des réformateurs, nous voulons ramener la nature sur la scène.

« — ... Et vous n'admirez pas Orosmane, quand il dit à Nérestan :

Te serais-tu flatté
D'égaler Orosmane en générosité ?

« — Non, monsieur Lafon.

« — Vous n'admirez pas Tancrède, quand il dit à Orbassan :

Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie ;
Viens mourir de ma main ou m'arracher la vie !

« — Non, monsieur Lafon.

« — ... Alors, Monsieur, je comprends que vous

n'ayez pas mis dans votre *Christine* un gaillard bien posé qui dise à cette drôlesse de reine : « Votre « Majesté n'a pas le droit d'assassiner ce pauvre « homme. Non, non, non, elle n'en a pas le droit ! »

« — Et, du moment que je n'ai pas mis ce gaillard-là dans ma *Christine* ?

« — Monsieur, ma visite n'a plus d'objet (1). »

La plupart des grands acteurs, en effet, affectaient de dédaigner les suffrages de la *foule* ; on pourrait leur appliquer à tous le mot bien connu de Préville. Celui-ci, certain soir où il avait joué avec grand succès, rentrait soucieux dans les coulisses : « Eh ! qu'as-tu donc ? lui demande un de ses *bons* camarades. — Je n'ai pas été applaudi par le *petit coin*. » C'est dans ce petit coin du parterre que se postaient les vieux habitués, les *connaisseurs* dont nous redirons un mot.

Aussi les jeunes auteurs s'efforçaient-ils, avant d'obtenir une audition devant le comité de lecture, de faire agréer leur pièce par quelque chef d'emploi, acteur ou actrice. Et pour y arriver, ils construisaient leur rôle principal selon les moyens *traditionnels* de leur interprète. Un grand nombre de témoignages nous le prouvent. Voici par exemple Casimir Delavigne : on lui avait refusé, au Théâtre-Français, les *Vêpres siciliennes* ; il les avait

(1) ALEX. DUMAS. *Souvenirs dramatiques*. I. 207.

portées à l'Odéon, et à ce même Odéon il avait donné *les Comédiens*, assez faible satire des travers d'une corporation. Mais le jour où il voulut rentrer en triomphateur dans « la maison de Molière », il écrit *pour* Talma et *pour* Mlle Mars son *Ecole des Vieillards*. — Casimir Bonjour nous a raconté les tribulations de sa première pièce, *la Mère rivale*. Il attendait depuis cinq mois l'autorisation de la lire au Comité. Ennuyé, il va trouver Michelot, à qui il destinait le rôle du chevalier Belcour. L'ouvrage est admis, d'abord à *corrections*, puis définitivement. Cependant aucune actrice ne veut se charger du rôle de la Comtesse Dorval. Bonjour va successivement l'offrir à Mlle Mars qui lui dit : « Dieu merci, Monsieur, je n'en suis pas encore réduite à jouer les rôles de mères !... » ; — à Mlle Leverd, qui, n'ayant que trente-six ans, ne peut accepter que les rôles de *très jeunes* personnes ; — à Mlle Volnais qui dit : « Faites que je sois aimée et *épousée*, que ma fille n'ait que *quinze* ans : et je prendrai votre rôle. » L'auteur refond son ouvrage, et la *Mère rivale* peut enfin être représentée (1).

Mazères, de son côté (Mazères est l'un des auteurs de *la Mère et la Fille*, et des *Trois quartiers*) nous raconte que, après le grand succès de cette dernière pièce, on lui avait demandé, au Théâtre-

(1) Casimir Bonjour. *Œuvres* (éd. de 1902) I. p. 3.

Français, un rôle pour Mlle Mars. Il écrivit alors *Chacun de son côté*, pièce en trois actes et en prose qui fut représentée le 28 janvier 1828. Plus tard, quand il publia son théâtre, avec des préfaces fort intéressantes, il avoua qu'il aurait dû, pour aller au fond du sujet, rendre son héroïne, Mme de Vallières, coupable d'une faute irréparable. Mais, outre qu'il n'avait pas encore la hardiesse qui devait le servir si bien dans *la Mère et la fille* et dans *Une liaison*, il fut arrêté par les scrupules de Mlle Mars. « Mlle Mars, dit-il, eût-elle consenti à s'avouer coupable, ce qu'elle n'aimait guère, sous les traits et la toilette d'une jeune coquette de nos jours? Nous n'en étions pas là! Elle ne violait la foi conjugale, à cette époque, qu'en costume allemand au Moyen-âge; et même ce ne fut que deux ans plus tard, que le talent vigoureux de M. Alex. Dumas l'obligea à se courber sous le poignet d'acier du duc de Guise, à laisser chiffonner sa robe dans les embrassements frénétiques de Saint-Mégrin.» (1)

Le même Mazères, examinant, dans un article de la *Revue de Paris*, en 1829, les causes multiples de la décadence du genre comique, trace ainsi le portrait du *sociétaire* de la comédie française : « Si vous saviez ce que c'est qu'un sociétaire!...

(1) MAZÈRES, *Comédies et Souvenirs*. 1855. I. 326.

Le sociétaire est un reste vivant de l'ancien régime ; il est poudré à blanc, il a des talons rouges, des ailes de pigeons, et une canne à bec de corbin. Il est chez lui, car tout lui appartient dans la maison, y compris Racine et Molière. Il dispose selon ses caprices de la fortune et de la réputation des auteurs... Il trouve un ouvrage excellent quand il y joue, et détestable quand il n'y joue pas... Il se vante de n'avoir jamais mis le pied au Gymnase, au Gymnase où Ferville lui donnerait des leçons (1) » !

Ce n'est pas tout. Jouent-ils un rôle vraiment *nouveau*, les comédiens le ramènent aux proportions et aux *mœurs* de leur *emploi*. Tous les valets doivent être des Crispins ou des Figaros, tous les hommes du monde des Dorantes ou des Moncades, toutes les ingénues des Agnès, etc. Ecoutez encore Alexandre Dumas :

« Les répétitions d'*Antony* (à la Comédie-Française, en 1830) durèrent trois mois... Pendant ces trois mois, avec une persistance et une habileté dont elle était seule capable, Mlle Mars était parvenue à ramener le rôle d'Adèle aux proportions d'un rôle d'Alex. Duval ou de Scribe, de *la Fille d'honneur* ou de *Valérie*. De son côté, Firmin jouait de son mieux le rôle d'Antony, comme il

(1) *Revue de Paris*. Mai 1829.

avait fait, deux ans auparavant, de celui de Monaldeschi (1), et il en rabattait toutes les aspérités. Il en résulte que, le trimestre écoulé, Adèle et Antony étaient deux charmants amoureux du Gymnase, qui pouvaient parfaitement s'appeler M. Arthur et Mlle Céleste (2). » On sait, d'ailleurs, que Mlle Mars, après ces trois mois de répétitions, refusa de jouer la pièce. Alex. Dumas comprit que son Antony était un Bocage et son Adèle une Dorval, c'est-à-dire qu'il porta ses rôles à des artistes qui n'avaient ni *traditions* ni *emplois*, et qui « jouèrent dans le mouvement ».

Les journalistes du temps ne cessaient de protester contre cette tyrannie des conventions. A propos d'une pièce de Scribe, *Le plus beau jour de la vie*, le rédacteur du *Globe* écrit : « Les petits théâtres, qui ne comptent pas un siècle d'existence, véritables roturiers de la littérature, sont heureusement exempts de vieilles habitudes,

(1) *Christine* fut reçue et *répétée* au Théâtre-Français, mais jouée à l'Odéon, le 30 mars 1830. Le rôle de Monaldeschi y fut créé par Lockroy ; celui de Christine par Mlle Georges ; celui de Sentinelli par Ligier. *Antony*, joué à la Porte-Saint-Martin le 3 mai 1831, fut reporté aux Français en 1834 pour les débuts de Mme Dorval à ce théâtre : le jour même où la première représentation de la reprise était affichée, M. Thiers interdit la pièce (Voy. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. VII et VIII, et dans les *Débats* du 5 mai 1834, un article de Jules Janin).

(2) A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 245.

de mœurs traditionnelles. Aussi n'y voit-on ni Crispins, ni Lisettes, ni marquis à talons rouges et à perruques poudrées. Ce sont des maisons modernes où l'on se garde d'accrocher des portraits du temps passé. Costumes et manières, langage et ridicules, là tout est du jour, du moment. Les auteurs y retracent ce qu'ils ont vu, tandis que sur les scènes élevées, on voit rarement autre chose que ce qu'on a lu (1). » Le même journal, félicitant la Comédie-Française d'avoir reçu et joué une petite pièce où sont représentées les mœurs du jour, motive ainsi ses éloges : «... Ces essais habituent nos acteurs à se défaire du jeu de tradition, de leur récit pédant et de tout cet apprêt si contraire à nos mœurs ; et quand viendront de meilleurs jours pour la grande comédie et la libre satire des travers du temps, nous aurons autre chose que ces marquis du dix-septième siècle et ces coquettes du dix-huitième, avec ces oncles ridicules et ces valets à prétentions que nous retrouvons toujours les mêmes sous tous les masques, et qui ont le talent de faire une antiquité de la pièce la plus moderne (2). »

Ainsi, le premier obstacle au rajeunissement de la comédie de mœurs, c'est, je le répète, le res-

(1) *Le Globe*, 12 avril 1825.
(2) *Id.*, 19 février 1825.

pect exagéré des comédiens eux-mêmes pour les traditions ; ils veulent se faire applaudir dans des rôles brillants dont les *effets* sont depuis longtemps calculés, et ils reçoivent d'insipides délayages en cinq actes et en vers qui ont à leurs yeux le triste mérite de ressembler aux plus médiocres pièces du répertoire du second ordre.

Et pourtant nous serions bien injustes envers Mlle Mars, si nous ne rappelions pas qu'elle a créé non seulement, dans le drame, la duchesse de Guise (*Henri III*) et doña Sol (*Hernani*), mais encore la Valérie de Scribe, Hortense de *l'Ecole des vieillards*, Mlle de Belle-Isle, etc., et qu'elle a renouvelé l'interprétation de Célimène ou de Silvia. Mais Mlle Mars fut, parmi les *comédiens français* de cette époque, une brillante exception. Et c'était au Gymnase, aux Variétés, à la Porte-Saint-Martin, qu'il fallait chercher les Bouffé, les Arnal, les Odry, les Volnys, — et Bocage, et Mélingue, et Frédérick Lemaître, et Léontine Fay, et Mme Théodore, et l'incomparable Dorval.

IV

Mais les comédiens furent longtemps encouragés dans leurs travers, au Théâtre-Français, par

ce groupes de spectateurs qui alla en s'émiettant de 1830 à 1848, et qu'on appelait les *connaisseurs*.

Avant la Révolution, qui désorganisa pour un temps les traditions de la maison de Molière, les *connaisseurs*, debout au parterre, étaient les juges redoutés des jeunes auteurs et des comédiens débutants. Certes, on peut leur attribuer, sans craindre même de déplaire à leur mémoire, l'immobilité des genres dramatiques et la formation lente et sûre d'une respectable routine. Oh ! les *connaisseurs !* la plaie de tous les arts : ainsi nommés parce qu'ils n'admettent que ce qu'ils connaissent ou ce qui du moins y ressemble de très près. Ce n'était pas un *connaisseur* que ce bourgeois du parterre qui, en 1659, criait à Molière, après *les Précieuses :* « Courage ! voilà la bonne comédie ! » Mais c'était un *connaisseur* que M. Lysidas, qui examine *l'Ecole des femmes* selon la protase, l'épitase et la péripétie. Boileau n'était pas un *connaisseur*, lui qui dédaignait le grand Chapelain et le tendre Quinault, pour estimer des novateurs sans réputation acquise, tels que Molière, Racine et La Fontaine. Mais c'était un *connaisseur* que La Harpe qui jugeait Bossuet *médiocre* dans le sermon.

La Révolution, donc, avait beaucoup éprouvé ces pauvres connaisseurs. Grimod de la Reynière,

dans son *Censeur dramatique*, pleure de vraies larmes sur « l'ancien parterre du faubourg Saint-Germain ». Mais enfin, les débris de cette phalange s'étaient retrouvés et enregimentés de nouveau ; et, sous l'Empire, ils avaient eu quelques beaux jours, quand on reprenait la *Didon* de Lefranc de Pompignan, ou la *Briséis* de Poinsinet de Sivry, ou le *Philoctète* de La Harpe ! Les plus anciens avaient appris aux plus jeunes comment Préville prononçait tel vers dans *les Femmes savantes*, comment Monvel disait : « Soyons amis, Cinna ! » C'est pour eux que Fleury, nous l'avons dit, jouait des rôles intéressants comme *le Séducteur amoureux*, du marquis de Bièvre ! Ce sont eux qui soutinrent d'absurdes tragédies, que les contemporains de Racine ou de Voltaire auraient sifflées. Et, par une singulière aberration, leur coterie fut tout ensemble littéraire et politique ; voltairiens en art dramatique comme en religion, ils voulaient protéger la scène française contre l'invasion d'une école qui se réclamait de Chateaubriand, du moyen âge et d'un mot spirituel de Charles X. « Le Théâtre-Français, dit Rémusat, en 1829, est défendu avec un respect fanatique par les zélateurs du passé. Chassés successivement de tant d'autres postes, ils se sont réfugiés dans les coulisses comme dans une dernière bastille (1) ».

(1) *Revue française*. Janvier 1829. — Cf. J. JANIN, *Histoire de*

Pour eux jouent les comédiens ; pour eux aussi écrivent les auteurs un peu timides qui veulent être *estimés*. De là, sans doute, le nombre assez considérable de comédies sans sujet, sans objet, sans caractères et sans mœurs, « où les personnages marchent en l'air comme les bonshommes des paravents chinois », mais où des lieux communs sur l'amour, la médisance, l'ambition, sont développés par des soubrettes, des valets, des marquis, des comtesses, des procureurs, dont le type original remonte à Dancourt ou à La Chaussée. Sans compter les comédies que j'ai citées plus haut, en voici quelques autres, également en cinq actes et en vers : *L'Amour et l'Ambition*, de Riboutté (1822) ; *l'Ecole de la Jeunesse*, de Draparnaud (1828) ; *l'Homme aux scrupules*, anonyme (1823) ; *l'Homme habile*, de d'Epagny (1827), etc... ces comédies-là, on ne peut nier qu'elles aient dû leur succès momentané à l'approbation des *connaisseurs*.

« Les connaisseurs, dit M. Em. Faguet, sont une espèce disparue. Mais elle sévissait vertement de 1800 à 1830, et même un peu au delà. Les connaisseurs étaient les lettrés, très peu répandus dans le monde, mais qui connaissaient à fond leur

la littérature dramatique, t. II, p. 233 (on y lira quelques pages diffuses et spirituelles sur l'*Amateur du Théâtre-Français*).

répertoire, et qui n'éprouvaient nullement le besoin qu'on leur peignît le monde réel, le monde de leur temps, où ils ne vivaient pas du tout ; mais qui éprouvaient celui de retrouver leur cher répertoire dans les pièces nouvelles. Ils voulaient surtout que l'auteur d'une pièce nouvelle *leur fît éprouver les mêmes sensations que celles où ils avaient coutume* et par conséquent *fût suranné.*

« Je connais très bien cette abominable race. J'en suis. Sarcey en était. Je ne vais pas dans le monde, j'observe peu, je lis beaucoup, j'ai une bonne mémoire. J'ai l'esprit peuplé de types et de scènes appartenant aux trois derniers siècles, et instinctivement ce sont ces types et ces scènes, légèrement modifiés, très légèrement, que je trouve bons quand on me les présente. Tolstoï a très finement, dans un livre très mauvais du reste, dans *Qu'est-ce que l'art ?* caractérisé cette race funeste. « La critique, dit-il (je résume) étant toute pénétrée du passé, commence toujours par ne rien comprendre à une œuvre originale et par lui reprocher précisément ce par quoi elle vaut ; et l'on peut être sûr que, si dans une œuvre nouvelle elle trouve quelque chose de bon, c'est un reliquat du passé, un résidu du passé, c'est une scorie... »

« Or, les « connaisseurs » de 1800 à 1830 étaient tout simplement des critiques et, à ce titre, ils

étaient essentiellement traditionnistes, et conservateurs, et notez qu'ils formaient « bloc » et se serraient les coudes de très près. Ils étaient connaisseurs en ce sens surtout qu'ils se connaissaient tous. Ils formaient un groupe très compact au parterre du Théâtre-Français et de l'Odéon et ils maintenaient énergiquement la tradition, la comédie classique, la pseudo-comédie de 1725 » (1).

Eh bien ! les auteurs dramatiques de la Restauration se plaignaient déjà de la prochaine disparition des *connaisseurs*. Casimir Bonjour, qui, plein de talent et d'esprit, s'est trop obstiné dans la forme classique au moment où tous les genres se brouillaient, écrivait ceci vers 1825 : « Où sont ces habitués, ces *locataires à l'année*, qui suivaient avec amour nos représentations scéniques, conseillaient les acteurs, dirigeaient les poètes, et faisaient de la littérature dramatique l'objet ordinaire de leurs méditations ? car, on méditait alors sur ce bel art ! Cet ouvrage a obtenu un grand succès, disait-on, il a été joué quinze fois de suite. Ces quinze représentations avaient lieu devant un auditoire toujours le même, et quel auditoire ! Maintenant, on en a *cent* devant un auditoire qui se renouvelle. Quel est, je le demande, le triomphe le plus flatteur ? — L'ancien public avait donc sur

(1) *Journal des Débats*, 5 oct. 1903

le nôtre un double avantage : il était plus éclairé et jugeait dix fois de suite. Ajoutons qu'il écoutait mieux. En effet, *autrefois, des hommes inoccupés tout le jour venaient, le soir, demander au théâtre un sujet d'étude ; aujourd'hui, des gens fatigués viennent y chercher un délassement. Autrefois, on y allait pour exercer son esprit ; aujourd'hui, on y va pour le détendre.* Ce changement dans le public a dû en amener un dans l'art lui-même ; les acteurs et les pièces descendent au niveau des auditeurs » (1).

Ce passage, qui commence par des doléances presque naïves sur la disparition des *connaisseurs*, s'achève par des réflexions d'une réelle valeur critique. On ne saurait mieux indiquer, en quelques mots, les changements survenus dans le public des théâtres, et le lien nécessaire entre ces changements et ceux de l'art dramatique lui-même. La question est de savoir s'il fallait s'en plaindre. Entre le respect de la tradition et les témérités des novateurs, il y aura toujours conflit, défensive et offensive, alternances de conquêtes et de reprises ; et l'on peut affirmer que, sans certains succès qui scandalisaient, presque à juste titre, les classiques et même les romantiques, la comédie moderne des Dumas fils, des Augier, n'eût jamais été possible.

(1) CASIMIR BONJOUR, *Œuvres* (éd. de 1902) I. 33.

C'est donc à cette époque que, tout doucement, le public même du Théâtre-Français se modifie. Le succès d'*Henri III*, la bataille d'*Hernani*, le triomphe de Mme Dorval dans *Chatterton*, déroutent et dispersent les derniers *connaisseurs*. De plus, leur discrète approbation est étouffée ou neutralisée par l'influence grandissante de la claque. Longtemps encore, cependant, va subsister le préjugé de la grande comédie à coupe classique. Et, cette fois, c'est la faute des auteurs, — troisième et dernier aspect de la question.

V

Un auteur dramatique, vers 1820, 1830 ou 1840, est tenté par plusieurs genres très différents. Pour le Gymnase ou pour les Variétés, pour le Vaudeville, les Nouveautés ou le Palais-Royal (à partir de 1832), il peut écrire soit une légère esquisse en un acte, comme les pièces du Scribe première manière, soit une de ces comédies historiques dont *les Premières armes de Richelieu* (Bayard, 1839) restent le type. Ainsi travaillèrent ces innombrables vaudevillistes, la plupart collaborateurs de Scribe, — Théaulon, Bayard, Poirson,

Varner, Germain Delavigne, Saintine, Mélesville, Dupin, Mazères... Et quelques-uns de ceux-là, à la suite de Scribe, devaient s'élever plus haut. Ou bien le jeune auteur écrira pour l'Odéon ou la Porte-Saint-Martin, ou même pour la Comédie-Française, du drame romanesque en prose, sur le modèle de *l'Abbé de l'Epée* ou de *la Belle Fermière*, genre qui touche assez souvent, et comme malgré lui, aux mœurs du jour, ou à la politique, et qui souvent aussi n'est qu'un mélodrame raisonnable. Tels sont *Vanglas ou les anciens amis*, de Picard (Odéon, 1817); *Eugène et Guillaume ou les amis d'enfance*, tiré par Picard lui-même de son roman (Odéon, 1820); *Luxe et indigence ou le Ménage parisien*, par d'Epagny (Odéon, 1824), etc... Tout à côté de cette comédie romanesque, mais à un degré au-dessus, commence à se développer la comédie de mœurs en prose, celle que le vaudeville alimente inconsciemment, et qui, se fortifiant peu à peu, s'annonce par *Un moment d'imprudence* (1819), de Waflard et Fulgence (Odéon, 1819), et le *Voyage à Dieppe* des mêmes auteurs (Odéon, 1821), pour aboutir au *Mariage d'argent*, de Scribe (1827), et à *la Mère et la fille*, de Mazères et Empis (1830). D'ailleurs, ce genre, à la fois léger et sérieux, arrivait en droite ligne de Sedaine et s'était déjà enrichi des meilleures comédies de Picard et d'Alex. Duval. Eh bien, là était la véri-

table voie des auteurs comiques ; et là aussi nous trouvons les précurseurs immédiats des Dumas fils et des Augier ; on le verra bien quand nous tirerons de ce répertoire des types et des situations, dans la seconde partie de cette étude.

Mais les plus ambitieux des écrivains dramatiques, ceux qui veulent débuter brillamment à l'Odéon et surtout à la Comédie-Française, dédaignent et le vaudeville, et la comédie historique, et le drame en prose. A peine échappés du collège, imbus des principes d'une rhétorique étroitement classique, ils composent des comédies « en cinq actes et en vers ». Le jeune auteur qui aspire au Théâtre-Français éprouve une sorte de respect pour ce « temple de Melpomène et de Thalie ». Afin de se présenter devant « l'aréopage de comédiens » qui interprètent chaque jour le Répertoire (avec une majuscule), il prépare quelque ouvrage de forme classique, et qui ressemble modestement aux chefs-d'œuvre. Remarquez bien qu'il chercherait à tout prix l'originalité, s'il destinait sa pièce aux Variétés ou au Palais-Royal ; mais il travaille pour la Comédie-Française ! et quelle humiliation si le père-noble, le financier, ou la soubrette, pouvaient lui dire : « ... Cela ne ressemble à rien ! » (1) Aussi sera-t-il comique dans le goût

(1) Les écrivains en prose, subissent eux aussi ce respect exagéré de *répertoire*. Mazères nous dit : « J'étudiais Molière

de Regnard, moral comme Destouches, pédantesque comme Fabre d'Eglantine, musqué à la façon d'Imbert ou de Lanoue.

Or, on peut démontrer que si le vers convenait plus que jamais aux sujets historiques et fantaisistes, il ne pouvait être qu'une entrave pour la peinture à la fois exacte et durable des ridicules et des mœurs du jour. Sans doute, le vers permettra de formuler, çà et là, d'une plus vive manière, des aphorismes et des traits : mais ce sont quelques écus d'or égarés dans une masse de gros sous. Nos mœurs, nos usages, nos costumes, sont devenus, depuis la Révolution, trop bourgeois et trop réellement prosaïques, pour que la poésie même familière puisse s'en accommoder. Le réalisme en vers est excellent *à distance*. Que don César de Bazan, dans *Ruy-Blas*, décrive ses guenilles, commente son repas, donne des commissions et des indications topographiques au laquais de don Salluste ; que Cyrano « empanache » les détails les plus trivials de la bohême ou de la guerre : le recul et le pittoresque conspirent à l'effet poétique. J'accrocherais volontiers aux murs de mon salon un intérieur de cuisine hollandaise, et je croirais regarder une œuvre

et La Bruyère ; je suivais assidûment l'ancien et le nouveau répertoire ; je m'accoutumais à Regnard, à Lesage, à Dancourt. »

d'art. Mais je n'y mettrais pas la reproduction, si brillante qu'elle soit, du chaudron où ma cuisinière fait ses ragoûts. Aujourd'hui, on coule en bronze, pour les piédestaux des *monuments politiques*, des bas-reliefs où gesticulent des « représentants du peuple » en redingote et en *gibus*, des ouvriers en blouse, des femmes en caracos et en bonnets à brides ! Mais quand Phidias déroulait la frise du Parthénon, il pouvait faire saillir les muscles des jeunes cavaliers demi-nus, et mouler, sur le corps gracieux des vierges athéniennes, les longs plis des tissus légers.

Ecoutez ces réflexions de Théophile Gautier sur une comédie en vers (*le Ménage parisien*, de Bayard) : « Cette comédie n'est pas en prose : est-ce à dire pour cela qu'elle soit en vers ? C'est une question. Elle est certainement aussi bien en vers que beaucoup de pièces de Delaville, de Duval, de Casimir Bonjour et de Samson, et une infinité d'autres du répertoire, mais voilà tout... Dans quel but se livrer à ce travail inutile, qui empêche seulement la prose d'être bonne et ne l'élève pas jusqu'à la poésie ? A quoi bon ce rythme somnolent et sans charme jeté sur des pensées vulgaires ? Il est difficile d'appliquer le vers à des pièces dont les acteurs sont habillés du frac et ont des professions antipoétiques, comme celles d'agent de change, de banquier, de rentier, etc., etc. Que

des personnages typiques comme Orgon, Valère, Mascarille, Dorine, parlent en vers, cela se conçoit; la fantaisie du costume, la liberté du milieu où ils se meuvent, permettent au poète des hardiesses et des caprices de style, des images et des couleurs vives; mais pourquoi versifier les lieux communs d'une conversation entre bourgeois (1)? »

Gautier, qui s'y connaissait, a raison. Quand on veut dire : « Nicole, apporte-moi mes pantoufles et mon bonnet de nuit », mieux vaut faire de la prose sans le savoir que de la poésie d'intention. Mais vous voyez qu'il admet le vers pour les *personnages typiques* de la comédie de caractère. Aussi peut-on s'expliquer que Casimir Delavigne ait versifié *l'Ecole des vieillards*, et Casimir Bonjour *l'Education ou les Deux cousines* et *le Bachelier de Ségovie*. Ce que l'on comprend moins, — ou seulement par le préjugé littéraire que j'analyse ici, — c'est que le premier ait écrit en vers *les Comédiens*, pièce destinée à peindre les mœurs des acteurs de son temps, et le second *le Protecteur et le mari* et *l'Argent*, où il est question du ministère, de la Bourse, de la loterie, de préfecture, d'huissiers, etc. Enfin, ce qui ne se comprend plus du tout, c'est que Casimir Delavigne ait jus-

(1) *La Presse*, 5 février 1844 (*Histoire de l'art dramatique*, III, 160).

tement renoncé aux vers pour écrire son *Don Juan d'Autriche* qui, certes, par le milieu, les personnages et les passions, semblait appeler de lui-même la poésie éloquente ou pittoresque !

On pardonnerait à ces pièces leurs prétentions poétiques, si l'usage du vers n'avait le plus souvent détourné les auteurs de la peinture fidèle des mœurs de leur temps. Ils choisissent des sujets intéressants et nouveaux. Mais, à chaque pas, la tentation du lieu commun les entraîne à la pâle imitation des *modèles,* la difficulté des périphrases les empêche de creuser le ridicule du jour. Toute leur vérité ne consiste plus qu'en allusions rapides et spirituelles ; — et voilà précisément ce que, malgré le plus loyal effort, il nous est difficile de retrouver et de goûter.

CHAPITRE II

La CENSURE *sous la Restauration. — Comment elle restreint le champ de la grande comédie de mœurs. — Son indulgence à l'égard du* VAUDEVILLE : *c'est donc dans le Vaudeville que se réfugie la satire des mœurs du jour, et c'est par le Vaudeville que se prépare la substitution de la comédie réaliste à la comédie classique.*

I

D'autre part, si la grande comédie, celle qui veut continuer la tradition, nous paraît aujourd'hui si vague, si peu propre à nous instruire sur les mœurs de la Restauration et du gouvernement de Juillet, ce n'est pas seulement parce que les acteurs l'estiment d'autant plus qu'elle est moins *nouvelle*, ou parce que les jeunes auteurs veulent ressembler aux *bons modèles*, — c'est aussi parce que la censure défend aux écrivains de porter sur la scène certains ridicules ou certaines situations.

Déjà sous l'Empire, « les grands sujets sont défendus » aux auteurs comiques ; et l'un de ceux-ci, non des moindres, Etienne, nous a laissé les excellentes réflexions que voici : « La comédie (sous l'Empire) fut moins heureuse que la tragédie : les modèles étaient nombreux ; et si les tableaux furent rares, ce n'est peut-être pas la faute des peintres. Quelle abondante moisson pour Thalie que ce contraste de deux noblesses qui s'empressaient à l'envi de faire leur cour au maître ; que ces hommes du vieux temps, qui s'efforçaient de prendre quelque chose de l'allure militaire, et que ces hommes des temps nouveaux qui, n'ayant d'autre illustration, d'autres habitudes que celles des camps, affectaient gauchement les belles manières et les traditions élégantes de la vieille cour ! *Mais les courtisans de Napoléon étaient trop nouveaux pour qu'il abandonnât leurs ridicules aux libertés de la scène. Sur le trône de Louis XIV, il les eût livrés à Molière ; sur un trône à peine fondé, il avait besoin d'eux comme ils avaient besoin de lui. Il se bornait à s'en amuser seul : c'était une comédie qu'il se réservait ; il ne pouvait pas permettre que c'en fût une pour les autres* (1). »

Ailleurs, cherchant à expliquer pourquoi le mélodrame et la *farce* sont plus en faveur que la

(1) ETIENNE, *Œuvres complètes*, V, 226.

comédie, Étienne écrit : « Quelle impression peuvent faire, sur un public blasé, des portraits de fantaisie qui n'ont ni vérité ni ressemblance ? Pour le réveiller un peu, il faudrait le peindre lui-même ; il faudrait laisser à Thalie *les financiers qui vont à la cour et les courtisans qui vont à la Bourse ; les ambitieux en robe courte et les dévots à manches larges ;...* enfin, tous ces charlatans de politique, de religion, de littérature et de finance... Mais c'est là du fruit défendu. On semble dire aux auteurs : Peignez tout, excepté ce que vous voyez, et faites-nous des tableaux ressemblants (1). »

Un contemporain d'Etienne, Alex. Duval, a bien senti, lui aussi, combien la censure était un sérieux obstacle à la peinture des mœurs, et il s'en est plaint en termes éloquents : « Qu'elle serait originale, dit-il, la comédie où l'on pourrait voir un ancien républicain passer tout à coup du rang honorable de bon bourgeois à celui de comte ou de duc ! Qu'il serait comique le moment où ces grands patriotes, jadis persécuteurs de la classe privilégiée, essaieraient d'accorder leurs anciens principes avec les nouveaux ! quel rire ne provoquerait pas le farouche tribun du peuple, à l'instant où, cherchant à se barioler de croix et

(1) ETIENNE, *Œuvres complètes*, V, 257.

de rubans, il retrouverait sous sa main un ancien bonnet rouge ! quelle situation piquante que celle de ses amis, qui, ne sachant de quel ton lui parler, apprennent, de sa bouche, le genre d'étiquette qu'ils doivent adopter avec lui ! Je ne finirais pas s'il me fallait creuser cette mine féconde de comique et de ridicule, que j'ai vue à découvert, mais qu'il ne m'a pas été permis d'aborder. *Oh ! combien je regrette que la comédie qui pourtant devrait être la peinture des mœurs, n'ait pu offrir à la société le tableau des sottes vanités et des contradictions qui ont existé parmi les hommes de mon temps ! mais il est arrivé ce moment où la satire est une calomnie, où la comédie devient un crime punissable dès qu'elle poursuit les ridicules et les vices modernes.* Quels sont les auteurs qui oseraient parler de la noblesse et des faux dévots comme Molière ?

« Ah ! si à l'instant où la nouvelle noblesse est sortie toute caparaçonnée du cerveau d'un Jupiter, la comédie et la satire avaient pu user de leurs droits, il en fût résulté, je crois, un grand bien pour la société (1)... »

Et c'est en 1822 que A. Duval a écrit cette page digne d'un excellent critique, page que j'ai déjà citée

(1) A. Duval, *Œuvres*, II, 337 (Préface de *la jeunesse de Henri V*).

ailleurs (1), et qui se rattache trop étroitement au sujet du présent chapitre pour que je puisse éviter de la citer encore.

« Si la censure, dit-il, continue de rejeter toutes les pièces qui offriront la peinture de nos mœurs modernes, comment satisfaire le goût du public et son entraînement pour la nouveauté? Il faut l'amuser d'abord; et, ne pouvant obtenir ce qu'il désire, il finira par accepter ce qu'on lui présentera. Sans doute, si on le laissait le maître de ses plaisirs, il est dans ses goûts de préférer ce qui est vrai et raisonnable à ce qui est outré et invraisemblable. Il préférerait toujours le tableau des caractères et des ridicules qui sont sous ses yeux à l'assemblage tudesque de mille événements souvent communs, quoique intéressants. Mais les auteurs, ne pouvant plus reprendre la nature sur le fait, seront forcés, pour obtenir la bienveillance du public, de se jeter dans le vaste champ du romantique, et parviendront ainsi à lui offrir une récolte plus abondante que précieuse. Qu'on ne se trompe pas sur les craintes que je manifeste de voir une invasion de ce genre sur le Théâtre-Français. Elle sera telle qu'elle atteindra jusqu'aux chefs-d'œuvre des siècles passés. L'on est déjà familiarisé tellement avec les mots de *genre roman-*

(1) *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, p. 412.

tique qu'on fait hautement des cours sur ce genre dans nos lycées, et que même il n'est plus repoussé par l'Académie. Qu'il se présente un auteur qui sache ajuster avec adresse les drames allemands ou anglais ; qu'en respectant encore un peu les règles d'Aristote, il produise un drame fort d'action, de comique et d'intérêt, fût-il dénué de vraisemblance et même de bon goût. j'ose lui prédire un succès complet. Que tous les littérateurs imitent cet exemple, et dans vingt ans on ne jouera plus ni *Corneille*, ni *Molière*, ni tous ceux qui ont voulu marcher sur leurs traces. Cette direction que prendra le théâtre est une suite de notre position politique; et, comme je l'ai déjà dit, la satire des ridicules modernes dans la comédie, et dans la tragédie la véritable politique des rois ne pouvant plus être exposées sur la scène, il faudra bien que le public, dont on ne veut pas satisfaire les goûts, cherche, dans les pièces imitées de l'étranger, d'autres émotions et d'autres plaisirs. Ce n'est pas que je craigne que le genre *romantique* s'établisse en France d'une façon durable ; il y a trop d'esprit et de raison dans la nation française, pour qu'elle ne force pas les auteurs à revenir à la simplicité dans leurs productions. Alors, les auteurs jouiront d'un avantage que ne pouvaient avoir leurs prédécesseurs, c'est qu'ils seront moins timides

dans leurs tableaux, moins maniérés dans l'exécution et plus énergiques dans les détails (1). »

II

Sous la Restauration, la censure ne fut pas aussi absolue que sous l'Empire. Du moins, faut-il regarder attentivement les dates; et l'on verra (comme il apparaît dans quelques exemples cités plus loin), que tel ouvrage, interdit sous le ministère Villèle, fut autorisé par M. de Martignac, — puis de nouveau interdit.

Disons également que la censure s'exerce, le plus souvent (tout comme aujourd'hui) sur des détails; on veut éviter, dans les titres, et dans la mise en scène, ce qui pourrait provoquer le réveil de certaines haines religieuses, politiques, ou jeter le discrédit sur des fonctionnaires publics. — Ainsi, le 18 février 1830, on représenta, à l'Odéon, une *Mort de Molière*, en trois actes, de Dumersan. Celui-ci avait demandé au ministre de l'Intérieur la permission de reconstituer sur la scène, au dénouement, le tableau célèbre de Waflard, *les*

(1) Alex. Duval, *Œuvres*, II, 394 (cf. IV. 100. es notes sur *Struensée*).

Deux sœurs de Charité. Il voulait, disait-il, terminer par ces mots : « L'hypocrisie a tourmenté sa vie ; la vraie religion le console à sa mort ». L'autorisation fut refusée.

— Bayard avait donné pour titre à une de ses pièces : *le Mari d'une dévote* (1844). On lui demanda de changer le titre, qui devint : *le Mari à la campagne*. Mais tout, dans la pièce, fut respecté.

Voilà pour la religion.

Georges Duval, en 1830 (13 février) fait représenter à l'Odéon une comédie intitulée *Le Sous-Préfet*. Le titre est modifié ; ce sera le *Pamphlet ou l'adjoint dans l'embarras*. — Dans la *Mort de Molière*, déjà citée, l'acteur Lockroy avait arboré, à son chapeau, une plume tricolore : le parterre fit une manifestation patriotique ; par ordre supérieur, le panache fut supprimé. — Quand Léon Gozlan écrivit *La Main droite et la main gauche*, il plaça le lieu de la scène en Angleterre. Les censeurs ne mirent sur cet ouvrage aucun interdit... Mais le public qui se présenta, au théâtre de la Renaissance, le 9 janvier 1841, y trouva ce placard : *Relâche par ordre*. On avait découvert, au ministère, que la pièce paraissait contenir des allusions à la reine Victoria ! Gozlan changea la nationalité de ses personnages : comme ceux de Brifaut, en 1811, étaient devenus d'Espagnols Assyriens, les siens, d'Anglais devinrent Suédois.

La Main droite et la main gauche, ainsi modifiée, fut jouée par Bocage et Mme Dorval avec grand succès.

Voilà pour la politique.

Il serait aisé de multiplier les exemples.

D'un autre côté, si la Restauration interdit à la comédie des sujets propres à blesser des croyances et à susciter des conflits (et qui donc, en bonne politique, pourrait le lui reprocher?), elle n'a pas empêché complètement la peinture satirique de la société nouvelle. En effet, c'est en 1827 que Picard et Mazères écrivent *les Trois quartiers*, où les bourgeois de la rue Saint-Denis, les financiers de la Chaussée-d'Antin et la noblesse du faubourg Saint-Germain se disent mutuellement d'excellentes vérités et finissent par se réconcilier. Le rédacteur des *Débats* félicite les auteurs « d'avoir renoncé au romanesque pour peindre leur temps (1) ». En 1819, Delaville donne au Théâtre-Français *Une Journée d'élection*, où les types d'électeurs de l'époque sont assez finement représentés. La même année, *Le Protecteur et le mari*, de Casimir Bonjour, contient une satire de l'ambition administrative qui commençait à dévorer tous les citoyens français ; et Bayard, dans *Ma femme et ma place*, traitait en prose, et pour l'Odéon (mai 1830), le même sujet.

(1) *Débats*, 6 juin 1827.

La révolution de 1830, en suspendant la censure, détermina fort peu de chefs-d'œuvre. Si, dans le *drame*, on eut *Marion Delorme* (1831), *Antony* (1831), *la Maréchale d'Ancre* (1831), ou des pièces politico-historiques, d'une allure assez libre et aux types assez amusants, comme le *Napoléon Bonaparte* d'Alex. Dumas (1831), je ne vois éclore aucune comédie de mœurs. Je me trompe ; voici *Les Intrigants ou la Congrégation* de Delaville, interdits en 1825, et joués (enfin !) en mars 1831, au Théâtre-Français. Espérons, pour l'honneur des écrivains français, que la censure de la Restauration eut à supprimer de meilleurs ouvrages ! Par contre, c'est, pendant près de deux ans, une poussée de pièces anti-royalistes et anticléricales, comme *Cagotisme et liberté*, d'Etienne, Duvert et Ernest (Vaudeville, janvier 1831), ou *la Cure et l'Archevêché* d'Alexis et Benjamin (Porte-Saint-Martin, août 1831) (1). Le calme à peu près revenu et la censure rétablie, les comédies de mœurs s'espacent encore beaucoup, si sous ce titre on veut placer seulement celles qui flagellent des ridicules sociaux, qui prétendent redresser les torts des *aristocrates* ou des *bourgeois*, ou qui raillent les prétentions et les usages politiques. J'aperçois,

(1) Voy., sur cette pièce, le feuilleton de Jules Janin (*Débats*, 4 août 1831).

en 1831, *un Changement de ministère* de Mazères et Empis ; la scène est placée en Angleterre, comme dans *l'Ambitieux* de Scribe (1834) ; mais la pièce d'abord reçue en 1829, sous le ministère Martignac, fut interdite après le 8 août de la même année, par M. de la Bourdonaye. Représentée seulement en 1831, elle fut trouvée *timide !* (1) Même année, une comédie en prose de Camille Bonjour, *Naissance, mérite et fortune*, sur les élections ; et, en 1833, du même auteur, cinq actes en vers, *le Presbytère*, pièce assez singulière, mais curieuse et souvent très spirituelle (2). *Les Boudeurs*, de Longpré (1835), mériteront de nous arrêter quand nous étudierons la satire des classes sociales. On trouve bien encore quelques traits intéressants dans *Marie ou les trois époques*, de Mme Ancelot (1836), *les Philanthropes*, de Muret et de Courcy (1842), *l'Enseignement mutuel*, de E. Nus et Ch. Desnoyers (1845), *la Chasse aux fripons*, de C. Doucet (1846), et *les Aristocraties*, d'E. Arago (1847). Mettons à part *Bertrand et Raton* (1833), *la Camaraderie* (1836) et *la Calomnie* (1840), de Scribe.

On le voit, en dépit de la censure, les comédies de mœurs, celles qui touchent aux institutions et

(1) MAZÈRES, *Œuvres*, 1855. II. 195.

(2) Voy., dans *le Figaro* du 11 fév. 1829, l'affaire de l'abbé Dumonteil, qui a inspiré à C. Bonjour l'idée de sa comédie.

à la politique, sont encore assez nombreuses. L'autorité cherche surtout à écarter du théâtre tout ce qui peut réveiller des divisions et des regrets, sans proscrire la satire fine et spirituelle des mœurs aristocratiques ou bourgeoises.

III

Mais les écrivains dramatiques n'en sont pas moins fort irrités; et, souvent, ils sont réellement gênés par la *préoccupation* de la Censure. Mazères s'est longuement étendu sur les inconvénients de cette *tutelle*, à laquelle il attribue en grande partie la décadence de la comédie. Il s'est posé cette question, un peu naïve, dans les termes : « Quelle doit être l'influence du gouvernement représentatif sur notre littérature dramatique? » Et sa réponse essentielle, très ingénieuse, est celle-ci : il y a une sorte de contradiction entre la liberté de la presse et la censure des théâtres ; l'art, la vérité, la morale, souffrent également de cette contradiction. « La mission de la comédie, dit-il, est remplie par la plupart des journaux littéraires... Ceux-ci peuvent travailler vite... On retrouve leurs traits

dans les comédies. Quand vient le jour de la représentation, les lecteurs de journaux, devenus spectateurs, arrivent dans la salle blasés par leurs souvenirs ; ils reconnaissent sur la scène des figures dont ils ont déjà vu l'esquisse ; ils croient que ces originaux ne sont que des copies... Quand la *Princesse Aurélie* (de Casimir Delavigne) a été représentée, on s'est plaint d'y trouver des *épigrammes de journaux ;* les portraits des ministres ont paru bien pâles, et le courage de l'auteur bien timide, comparés aux hardiesses quotidiennes qui les avaient précédés. » Il en est de même, lorsque la censure a permis de *rétablir*, dans le *Mariage de Figaro*, certains passages longtemps supprimés. « Tous les passages défendus (et rétablis) ont passé comme inaperçus... Pourquoi ? Parce qu'il existe un autre *Figaro*, plus audacieux et bien plus actuel que le barbier de Séville... A Athènes, conclut Mazères, la presse périodique n'existait pas. Les bons mots de Ménandre et d'Aristophane n'étaient point dans la boîte de *La Pandore*, et dans le butin du *Corsaire.* » Mazères réclame donc l'abolition de la censure pour les théâtres : dès lors, nous aurions de la bonne comédie. « Car la comédie est partout... Elle est à la Chambre, près de ce député qui change de banc et de langage à chaque session nouvelle... Elle est au jeu du Roi, où tant d'hommes d'Etat d'opi-

nions ennemies s'accablent avec coquetterie de politesses mutuelles, et préparent les oppositions du lendemain en dégustant les glaces de M. de Cossé. Elle est chez cette jolie femme qui quitte précipitamment l'église pour aller à la répétition d'un proverbe. Elle est partout, la comédie ; et quand elle jouira des avantages accordés à la presse, elle sera vraiment l'école de mœurs en France (1). »

Parmi toutes les réclamations auxquelles a donné lieu la censure sous la Restauration, une des plus spirituelles et des moins connues est celle que Casimir Bonjour publiait, en 1823, comme préface aux *Deux cousines*, sous ce titre déjà piquant: *Dialogue entre un Vandale poli et moi.* (2)

« LE VANDALE, *la tête en arrière et la main dans le gousset.* — Mon cher Monsieur, vous avez beau dire, il faut supprimer votre marquis ; la noblesse est une chose trop respectable pour qu'on la mette en scène.

MOI, *incliné respectueusement.* — Daignez donc m'entendre, Monsieur. Je ridiculise dans une plébéienne la manie de vouloir épouser un grand

(1) MAZÈRES. *De la Comédie en France et des obstacles qu'elle y rencontre* (Revue de Paris. Mai 1829).

(2) A. DUVAL, *Œuvres* II. 394 (cf. IV. 100, les notes de *Struensée*).

seigneur; si j'ôte le grand seigneur, il n'y a plus de pièce.

LE VANDALE. — Je n'entre pas dans ces détails. Vous attaquez la noblesse, vous êtes injuste envers nous.

MOI. — Mais, Monsieur, Molière a, dans ses ouvrages, des marquis et des comtes.

LE VANDALE. — Molière, Monsieur, Molière était un libéral. On ne laisserait pas aujourd'hui jouer ses pièces ; et, certes, si l'on m'en croyait...

MOI. — Si je ne puis pas avoir un marquis, souffrez du moins que j'aie un comte?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un baron?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un chevalier?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un seigneur étranger?

LE VANDALE. — Non, Monsieur! Non, Monsieur!

MOI. — Il me semble pourtant que cette dernière proposition concilierait tout, les allusions n'étant plus directes...

LE VANDALE. — Votre seigneur étranger est une mauvaise plaisanterie; les noblesses sont solidaires.

MOI. — Allons, Monsieur, je me soumets. J'aime mieux faire un contresens que de perdre le fruit de deux années de travail.

LE VANDALE. — Cela ne suffit pas. Il convient que vous indiquiez positivement que votre Rosambert est un noble de Buonaparte, un homme enrichi par des mauvais moyens.

MOI. — Et bien, je me résigne encore. Mais, maintenant que j'ai fait tant de sacrifices, puis-je du moins rétablir certains passages ? J'en ai cité de bien inoffensifs. Vous qui avez l'habitude de la scène, vous devez sentir, par exemple, que...

LE VANDALE, *m'interrompant vivement.* — Monsieur, nous avons des mœurs ! nous n'allons point au spectacle.

MOI. — Ah ! pardon ; je croyais que, dans votre position, la chose était indispensable, et que vous ne jugiez pas les gens sans les entendre. Mais pour quel motif, dites-moi, ne pourrais-je pas garder les vers suivant : *Je prétends devenir l'ami de votre époux.*

LE VANDALE. — C'est qu'il serait sifflé. Ne voyez-vous pas qu'il est indécent.

MOI. — Grand merci de votre attention ! Mais pourquoi ne me serait-il pas permis de rétablir celui-ci : *Je ne méprise, moi, que ceux qui ne font rien.*

LE VANDALE. — C'est qu'il serait applaudi.

MOI. — Mais, Monsieur, je n'écris que pour l'être.

LE VANDALE. — Tous les passages applaudis de

nos jours sont séditieux. D'ailleurs, de quoi vous plaignez-vous? Nous avons remplacé votre vers.

MOI. — Il est vrai ; mais celui que vous avez substitué est peut-être un peu... terne. Rendez-moi le mien, je vous prie.

LE VANDALE. — Je vous l'ai déjà dit, votre vers serait applaudi ; mettez le nôtre.

MOI. — Avec votre manière de juger, il n'y aura bientôt plus d'art dramatique en France.

LE VANDALE, *me poussant doucement vers l'antichambre.* — Le grand mal ; pensez-vous que les sociétés ne puissent pas exister sans théâtre?

MOI. — C'en est fait, je le vois ; mon avenir est perdu ! plus de comédies ; je renonce à la carrière.

LE VANDALE, *en fermant la porte.* — Je vous en félicite ; nous aurons un honnête homme de plus, et un auteur dramatique de moins. »

D'après les notes de Casimir Bonjour, toutes les réponses du *Vandale* sont historiques (1).

Le *Globe*, qui n'est pas un journal frondeur, mais dont l'opposition est réfléchie, donne également sur le rôle de la censure, par rapport à la comédie, des réflexions judicieuses et critiques : « Un poète comique, plein d'esprit et de grâce, a

(1) *Œuvres* de Casimir BONJOUR (éd. 1902). Théâtre, I. 81.

dit qu'à défaut de monuments, on pourrait, avec les seules comédies d'un peuple, refaire son histoire, ou au moins la deviner. Si quelqu'un s'avisait un jour, quand nous ne serons plus, de mettre à exécution l'idée de M. Etienne, et de nous ressusciter à l'aide des pièces qu'on nous permet de siffler ou d'applaudir, il risquerait de nous affubler de tous les ridicules de nos pères. Cette excellente censure dramatique a si bien pris sous sa protection nos vices et nos travers, que nous n'avons rien à laisser au curieux avenir : elle nous supprime nous et notre siècle (1). » Et, deux ans plus tard, le même journal précise ses reproches et ses indications. Un peu longue peut-être, la citation suivante est tout à fait instructive ; elle marque mieux que des réflexions fantaisistes le véritable état des esprits sous la Restauration : « Ne répète-t-on pas tous les jours aux auteurs : « Au lieu de repasser de « vieilles scènes d'amour, peignez la société ac- « tuelle ; les ridicules fourmillent ; livrez à la « risée du parterre ces entrepreneurs de morale, « ces marchands de fidélité et de dévouement, ces « solliciteurs qui poursuivent à travers les proces- « sions une recette générale, ces... » Je m'arrête (continue le rédacteur), car la simple énuméra-

(1) *Globe*, 7 décembre 1824.

tion des sujets que l'on conseille de mettre sur la scène pourrait faire saisir un journal. Hélas ! on rirait au théâtre comme on rit à la Chambre des députés, si la police dramatique ne couvrait de son égide tous les ridicules, grands et petits. Il n'y a que ces pauvres agents de change et leurs clients qu'elle abandonne aux épigrammes ; encore faut-il que les agioteurs jouent à la baisse ; car, dès qu'ils jouent à la hausse, la censure les protège. Mais nous en verrons bien d'autres, vraiment, quand la régie des théâtres sera réunie à la ferme des jeux : le Juif d'*Ivanhoé*, sacrifié à une des grandes puissances de la Bourse, me fait trembler pour le *Joueur* de Regnard. Soyons juste, quoique journaliste, et ne reprochons plus aux auteurs de tourner toujours dans le même cercle, d'écrire des comédies qui ne peignent rien, des romans dialogués. Broder quelques jolies scènes sur un antique canevas, rajeunir par un dialogue spirituel une fable usée, voilà tout ce qu'il est permis de faire aujourd'hui (1). »

Il y a là quelques observations très exactes. C'est ainsi qu'en l'absence de comédies où l'on aurait peint les tartufes politiques et les solliciteurs éhontés de tous les régimes, les officiers en demi-solde comme le Philippe Brideau de Balzac,

(1) *Globe*, 7 octobre 1826.

et les acquéreurs des biens nationaux éclaboussant les maîtres dont jadis ils recevaient des pourboires, nous trouvons du moins, dès la Restauration, la satire des spéculateurs et des tripoteurs d'argent. En 1826, on voit se succéder à quatre mois d'intervalle au Théâtre-Français : en juin, *le Spéculateur*, de Riboutté ; en juillet, *l'Agiotage*, de Picard et Empis ; en octobre, *l'Argent*, de Casimir Bonjour. Sous le gouvernement de Juillet, au contraire, la satire des gens de Bourse est plus atténuée : ils étaient devenus bien utiles ; et, d'ailleurs on commençait à penser qu'un homme qui s'enrichit n'est jamais ridicule. Cependant, c'est en 1834 qu'apparaît, dans le vrai *Robert Macaire*, le type de M. Gogo, l'actionnaire toujours volé.

Mais, nos écrivains dramatiques de la Restauration et du gouvernement de Juillet essayèrent de tourner la difficulté, et, dans une certaine mesure, ils y réussirent. C'est un des côtés les plus intéressants de la question qui nous occupe.

IV

On ne peut « faire des tableaux » ; aussi fait-on des croquis. On ne peint pas des ridicules pour

la Comédie-Française, on esquisse les caricatures pour le Gymnase.

« La comédie moderne s'est faite en soirée avec un agenda et un crayon, et la scène s'est trouvée en rivalité avec les journaux. » Ainsi parle Rémusat dans la *Revue française* (1).

Et que dit le *Globe*, en 1825 ? «...Plus d'indépendance quant au préjugé des règles, plus de vérité et de fraîcheur dans les portraits, plus de liberté de la part de la censure, sont les privilèges (des petits théâtres)... Placé au premier rang presque dès sa naissance, le Gymnase s'attache à retracer les mœurs et les ridicules de la haute et de la moyenne société. Il a sagement évité d'entrer en concurrence avec le théâtre des Variétés, qui nous représente les basses classes dans des scènes si vraies et si plaisantes. Les romans fades et gothiques qui charment le public du Vaudeville n'entrent pas non plus dans le cadre qu'il a choisi (2). »

Le même journal loue Théaulon et Etienne d'avoir usé d'une « heureuse liberté» dans *le Bénéficiaire* (mai 1825). « Encourageons-les, dit-il, à suivre un système qui offre les moyens de faire une foule de pièces classiquement manquées, et qu'on n'a pas même osé tenter (3). »

(1) *Revue française*, juillet 1829.
(2) *Le Globe*, 12 avril 1825.
(3) *Ibid.*, 21 mai 1825.

La *Revue française* va plus loin, jusqu'au fond même de la question, en accusant *l'esprit littéraire, le goût des règles pour elles-mêmes, le métier* d'avoir perdu la tragédie, altéré la comédie en y introduisant un langage de convention, des mœurs de théâtre, des caractères factices. « Le *métier* a substitué des modèles de tradition aux modèles toujours nouveaux, toujours changeants. *Les genres que méprise la critique parviennent, en se déployant librement, à une perfection relative qui manque à de plus graves compositions. On en a la preuve par les petits théâtres. Scribe doit une bonne part de son succès, peut-être de son talent, au dédain des critiques de profession qui n'ont point jugé sérieusement ses ouvrages. Avec l'ambition de faire de grands ouvrages, la timidité serait venue, puis la froideur, puis la routine* (1). »

Cet avantage, cette supériorité relative des petits théâtres, qui peuvent saisir sur le vif et fixer en quelques traits un ridicule passager, un type d'actualité, a si bien frappé les critiques, que les plus récalcitrants ont fini par se rendre à l'évidence. Vous n'ignorez pas quelle était la répulsion, le dédain de Théophile Gautier pour le vaudeville? Relisez ses articles de *la Presse* intitulés: *Etat actuel du théâtre* (31 juillet 1837) (2),

(1) *Revue française*, juillet 1828.
(2) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 15.

— *Où en est l'art théâtral* (1er janvier 1838) (1), — *A bas les charpentiers* (5 mars 1839) (2); vous constaterez que le vaudeville lui inspire un mépris qui devient une sorte de tic nerveux, et que son opinion, pendant près de dix ans, peut se résumer dans cette célèbre boutade : « Le vaudeville, né malin, mourra stupide (3). » Mais, enfin, ses préventions tombent; il abandonne son *dada*, il voit clair dans la situation réciproque et dans le mérite relatif des genres ; à propos d'une comédie de E. Nus et Ch. Desnoyers, *l'Enseignement mutuel*, jouée au Théâtre-Français en 1845, il fait amende honorable. « La comédie actuelle, dit-il, que l'on s'obstine à vouloir jeter dans le moule que Molière a brisé après s'en être servi, comme un statuaire jaloux, existe, non pas au Théâtre-Français, mais sur vingt scènes différentes, morcelée en petits actes, faite de toutes mains... Cette comédie, qui s'appelle le vaudeville, est une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout; adroite et spirituelle, semant par écuellées le sel attique et le sel gris, peignant les mœurs avec une fidélité négligente plus sincère que bien des portraits surchargés ; elle n'a

(1) *Histoire de l'art dramatique*, I, 82.
(2) *Ibid.*, I, 229.
(3) *La Presse*, 21 mars 1838 (*Histoire de l'art dramatique*, I, 117).

guère que le défaut d'être écrite en charabia, et entremêlée de petites musiques stridentes d'une fausseté insupportable. Il est fâcheux que des présomptions classiques empêchent les écrivains en renom de s'emparer de cette forme si souple, si commode, si facile aux caprices, qui se prête à tout, même à la poésie (1)! »

Combien de types et de silhouettes ne récolterions-nous pas, en effet, dans les innombrables vaudevilles qui se succèdent de 1815 à 1848! Je ne parle pas seulement du répertoire de Scribe, où le garde national, le *calicot*, le perruquier, le négociant, l'avoué, l'avocat, l'artiste, le portier, etc., forment, pour ainsi dire, un *album* de *modes* ou de *caricatures*. On sent que tous ces personnages épisodiques ont vécu une heure seulement: ce sont des instantanés. Mais, à côté de Scribe, et parallèlement à lui, que de petites pièces curieuses par leur vérité à la fois aimable et piquante! Ce serait toute une mine à exploiter, et nous voulons nous borner ici à la *comédie*. En parlant du vaudeville, nous éliminons un genre qui a vraiment absorbé presque tout le talent d'observa-

(1) *La Presse*, 22 septembre 1845 (*Histoire de l'art dramatique*, IV, 114). — Gautier renouvelle la même observation le 16 février 1846 (t. IV, 222) et le 8 mars 1847 (t. V, 52). — Sur l'immense production de vaudevilles à cette époque, lire un célèbre feuilleton de J. Janin, inséré dans son *Histoire de la littérature dramatique*. I. 366.

tion des écrivains dramatiques à cette époque. Nous constatons ce qui va manquer à la comédie de caractères et de mœurs. Nous expliquons pourquoi, le naturel et le réel s'étant comme canalisés vers le vaudeville, on verra fatalement évoluer la grande comédie, sous l'influence du drame, vers la *passion*.

Les représentants de la comédie classique sentaient bien le danger! Figurez-vous un stratégiste très savant, rendu fameux par des sièges qui ont duré trois ans, et qui veut cerner méthodiquement, emporter selon toutes les règles de son art, une citadelle dont il a longuement étudié les approches; — et voilà qu'une troupe de malandrins armés n'importe comment, indisciplinés comme des singes et souples comme des chats, escaladant de toutes parts les ouvrages avancés, pénètrent dans la place par surprise, et rapportent, à la grande joie du camp affamé, les produits de leur pillage! — Telle dut être l'impression des « auteurs sérieux », impression formulée de la façon la plus *actuelle* par Casimir Bonjour, dans un article intitulé: *Du Vaudeville moderne*. Il constate, en effet, que le vaudeville, s'il se borne à de petits sujets, et « à peindre le quart d'heure », est un genre excellent. Mais ce genre est sorti de ses règles propres, et il a nui à la *littérature* « en enlevant des acteurs à la comédie, en détournant les auteurs

de leur vocation, et en blasant le public ». Sur chacun de ces trois points, Casimir Bonjour fait le procès au vaudeville, et ses arguments sont d'autant plus intéressants qu'ils sont bien ceux qu'un écrivain *académique*, ayant la prétention de laisser après lui des ouvrages travaillés, approfondis, durables, pouvait et devait lancer contre les hâtifs pourvoyeurs des petits théâtres. Et, sans aucun doute, il a raison, quand il accuse le *Gymnase*, le *Vaudeville*, les *Variétés*, d'accaparer et de séduire les auteurs de talent, assurés de trouver sur ces scènes secondaires une renommée et une fortune, que jamais le Théâtre-Français n'aurait pu leur offrir ! Il a raison encore, Casimir Bonjour, lorsqu'il accuse les vaudevillistes de gâcher le métier, et de déflorer les grands sujets. « Faire un mesquin petit acte de ce qui pouvait, de ce qui devait s'étendre aux grandes proportions de l'art, c'est une jonglerie misérable, c'est surtout un aveu d'impuissance. » Il a raison enfin, quand il constate que le vaudeville gâte le public, qu'il accoutume à l'impatience, et qui « refuse d'écouter les développements (1). »

Mais il se trompe complètement sur les résultats à venir de ce fâcheux *moment*. Non ! le vaudeville ne devait pas causer la perte de la vraie comédie ;

(1) Casimir Bonjour, *Œuvres* (éd. de 1902) I. 64-70

il devait, au contraire, la sauver et la renouveler. En effet, une des plus curieuses lois de la *transformation des genres* est celle-ci :

Quand un genre dramatique s'est, enfin, après une période de tâtonnements, constitué *classiquement*, il produit un certain nombre de chefs-d'œuvre ; puis, sans que les écrivains ou les critiques en devinent les raisons, il s'étiole ; il ne donne plus, *bien qu'on le traite avec les procédés mêmes qui ont fait éclore les chefs-d'œuvre*, que des épreuves de plus en plus effacées. Ainsi la tragédie au XVIIIe siècle et sous le premier Empire, ainsi la comédie sous la Restauration. C'est en vain qu'on attend alors un homme de génie qui renouvelle et revivifie le genre, atteint d'une incurable décadence.

Mais, à la même époque, par une coïncidence logique et scientifique, un genre bâtard, méprisé, d'origine populaire ou étrangère, presque inconnu d'abord et se poussant peu à peu, insolemment, dans la faveur du public, soumet toute la matière dramatique à une refonte désordonnée. Pendant que la tragédie agonise, le mélodrame des boulevards, avec une intarissable fécondité, lance sur la scène les sujets historiques, légendaires, fantastiques, — fait parler aux héros chamarrés d'or ou drapés de guenilles, une langue drue, triviale, emphatique, — déchaîne les passions hurlantes,

brandit les poignards, verse les poisons, — embrase dans des apothéoses finales les palais babyloniens, italiens, espagnols, — évoque les ombres, les vampires et les démons. Et un beau jour, après une période d'ébullition et de chaos qui n'attendait pour s'apaiser et pour s'organiser que le mot souverain d'un génie créateur, paraissent sur la scène vide et morne du Thâtre-Français *Henri III et sa cour*, un mélodrame en prose, *Hernani*, un mélodrame en vers! Nous avions le drame romantique. Et ce drame devait toujours, sans doute, se ressentir de ses origines; mais enfin, c'était un *grand genre* qui succédait au genre tragique, — et qui sortait non pas d'une évolution de la tragédie, mais d'une substitution (1).

Le vaudeville devait être à la comédie, ce que fut à la tragédie le mélodrame. Mais la période de préparation fut plus longue; ce n'est guère que vingt ans après *Henri III* qu'on trouva dans *la Dame aux Camélias* le type enfin réalisé d'un genre à la fois réaliste, romanesque, satirique et passionnel, qui, pendant plus de cinquante ans, allait servir de modèle aux *peintres de mœurs*.

(1) Voy. sur cette question notre chapitre sur le *mélodrame* dans *Geoffroy et la critique dramatique*, p. 411 : — et, dans *l'Histoire de la Littérature française*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, au t. VII, le chapitre 8 (*le Théâtre romantique*), par M. René Doumic.

M. Em. Faguet corrobore notre opinion, dans un feuilleton consacré précisément à la brochure dont le présent volume est le développement. Après avoir résumé les motifs qui expliquent, selon nous, la *survie* de la fausse comédie classique, il ajoute : « Mais qu'est-ce qui, enfin, en a eu raison ? Par où la vraie comédie est-elle ressuscitée ?

« C'est très curieux. Elle est ressuscitée un peu (car il faut tenir compte de tout) par les meilleurs d'entre les traditionnistes eux-mêmes ; par Casimir Delavigne avec *l'Ecole des Vieillards* et *les Comédiens* et *la Popularité ;* par Casimir Bonjour (si féroce ennemi du vaudeville), avec *les Deux Cousines*, *le Protecteur et le mari*, *l'Epreuve électorale* et *le Presbytère*, qui sont de vraies comédies. Mais elle est ressuscitée surtout par le vaudeville. *De même que la tragédie classique a été peu à peu détrônée et éliminée par le mélodrame des boulevards, si longtemps méprisé ; de même que le drame romantique*, HENRI III, HERNANI, *surtout* ANTONY, *n'est que « le mélodrame parvenu » ; de même la comédie moderne, ou plutôt la vraie comédie de mœurs, c'est au* XIXe *siècle, dans le berceau du vaudeville, qu'elle renaquit.*

« J'ai résisté longtemps à cette idée, à cette vue. J'y ai résisté, parce que c'est trop symétrique. Voyez-vous bien ? D'un côté le drame romantique

naissant du mélodrame et détrônant la tragédie, comme Geoffroy l'avait prédit dès 1810 ; de l'autre la comédie moderne naissant ou renaissant du vaudeville et détrônant la comédie genre XVIIIe siècle. C'est trop symétrique. Cela sent le manuel d'histoire de la littérature ; cela a l'air d'une *loi*. J'ai des défiances invincibles à l'égard des *lois* en histoire et en histoire littéraire.

« Cependant, je me rends, à moitié au moins. Cette loi a bien l'air d'un fait, pour une fois. Il est bien certain que l'observation des ridicules actuels étant à très peu près éliminé de la « haute comédie » pour toutes les raisons que j'ai dites, c'est dans le vaudeville qu'elle s'était réfugiée.

« Rien n'est plus différent de ce que nous appelons le vaudeville, aujourd'hui, que le vaudeville de 1825. Nous n'appelons plus guère vaudeville, aujourd'hui, que la pièce à quiproquos. Dès qu'une pièce légère est sans quiproquos, nous l'appelons une comédie. Le vaudeville de 1825 est une petite comédie, portant sur les ridicules du jour, spirituelle, gaie, mêlée de couplets. C'est une petite comédie.

« Or, comme elle n'avait pas de prétentions, ni les acteurs, qui n'étaient pas les sociétaires du Théâtre-Français, mais les petits acteurs des boulevards, ne la dédaignaient et ne l'empêchaient de naître et de croître ; ni les « connaisseurs »,

qui n'y allaient pas, ne l'assommaient de leurs hautains mépris ; ni enfin les censeurs ne la gênaient beaucoup : un vaudeville, cela ne tire pas à sa conséquence.

« Et, par cette porte basse, la comédie rentrait dans le monde théâtral et dans le monde littéraire. Les Scribe et les Mazères ont commencé par le vaudeville, très modestement et très utilement pour leur développement littéraire et pour leur gloire. Scribe n'a fait que des vaudevilles pendant une bonne dizaine d'années. Au point de vue du métier, il se faisait la main ; au point de vue de l'art, il prenait le meilleur chemin. Il se préparait à la grande comédie beaucoup mieux que s'il eût, du premier pas, abordé ou essayé d'aborder la Comédie-Française, où il aurait été forcé d'entrer dans le moule. Peut-être que le malheur de Casimir Bonjour, très bien doué, à été que Monsieur l'ancien élève de l'Ecole normale a méprisé le vaudeville et a voulu aborder tout de suite la grande comédie. Il a eu quelque peine, ensuite, à se dégager du moule. Scribe, lui, n'a eu, quand la grande réputation lui est arrivée, qu'à élargir son cadre. Son vaudeville, petite comédie, n'a eu qu'à s'étendre pour devenir la comédie, et la vraie, je ne dis pas la supérieure, mais la vraie : *Calomnie*, *Une Chaîne*, *Camaraderie*.

« Et cette comédie-là, Balzac aidant, sans doute, ce qu'il ne faut pas oublier, a donné naissance à la comédie qui s'appellera « la comédie du XIXe siècle », celle d'Augier, Dumas et Sardou (1). »

Ainsi, d'après les critiques d'hier et d'aujourd'hui, il semble bien que la succession des genres soit la suivante : *comédie de mœurs en vers*, qui s'étiole de plus en plus ; — apparition du *vaudeville*, où les mœurs du jour sont légèrement et spirituellement esquissées ; — substitution au vaudeville, de la *comédie de mœurs en prose*. Scribe peut servir d'exemple : le *Charlatanisme*, vaudeville de 1825, devient, en 1837, *La Camaraderie*, en cinq actes et en prose.

Mais toutefois, voici, à titre de curiosité, un jugement de Ch. Magnin, écrit à propos du *Mariage d'argent :* « M. Scribe, dit-il, a créé un nouveau genre, la comédie-vaudeville. A la même époque, la comédie, glacée par le décorum classique et mutilée par la censure, ne produisait que des avortons... La comédie, ou du moins ce qui s'en rapportait le plus, se trouva donc au Gymnase. A chaque nouvelle esquisse dont l'inépuisable vaudevilliste enrichissait la galerie du théâtre de Madame : « Il y a ici, s'écriait-on, plus de comique

(1) *Débats*, 5 oct. 1903.

que dans les tristes nouveautés de la rue de Richelieu ! » Et l'on avait raison. « Que n'a-t-il fait de cela une comédie ! » Et l'on avait tort. Quant à nous, en applaudissant avec tout le monde à la fraîcheur d'idées, à la vérité, à la grâce de ces jolies compositions, nous admirions encore le bon sens de l'auteur qui sentait que ces excellents sujets de vaudevilles n'étaient point propres à la comédie, et que ces pensées si légères s'effeuilleraient en se développant. Nous ne connaissons pas une pièce de M. Scribe dont on puisse regretter qu'il n'ait fait une comédie (1). » — Nous pensons tout justement le contraire ; mais le paradoxe de Magnin n'en est pas moins, à sa date, très intéressant.

(1) *Le Globe,* 8 déc. 1827 (Cf. TH. GAUTIER, *Presse*, 10 fév. 1840. (*Hist. de l'art dram.* II. 32.)

CHAPITRE III

De la difficulté de peindre les mœurs aux époques de transition. — Que cette difficulté, jointe aux raisons précédentes, explique la déviation de la grande comédie de mœurs vers la COMÉDIE HISTORIQUE *et la comédie* PASSIONNELLE.

I

Une dernière raison, — et peut-être la principale, — nous fera comprendre pourquoi la plupart des écrivains dramatiques abandonnent la comédie de mœurs.

Cette raison est à la fois très simple et très difficile à bien saisir. C'est que, pour peindre les *mœurs*, il faut que l'on puisse les observer ; pour les observer, l'auteur doit avoir sous les yeux un modèle stable et suffisamment caractérisé. Si la société est en perpétuel mouvement ; si les classes non seulement n'y ont rien de tranché, mais se mêlent, se fondent, se séparent de nouveau, disparaissent pour reparaître, et, à chaque fois, perdent une de

leurs marques essentielles pour en présenter une autre qui disparaîtra demain, comment voulez-vous que la comédie peigne les mœurs? Certes! ils avaient la partie belle, — génie ou talent à part, — les Molière, les Regnard, les Dancourt, les Beaumarchais! Au XVIIe siècle et au XVIIIe, tout le monde savait, rien qu'à l'entendre nommer, ce qu'était un *marquis*, un *bourgeois*, un *marchand*, un *médecin*... Mais je laisse ici la parole à Dumas père, qui écrivait, en 1836 :

« Du temps de nos grands maîtres, la comédie était chose plus facile que dans le nôtre. Cela tenait à ce que la société était divisée par castes; que chaque caste avait un costume particulier qui renfermait ses mœurs comme un cadre renferme un tableau; que le déplacement des rangs n'était point encore opéré; que l'égalité des hommes n'était point admise. Il en résultait que ces castes différentes ne s'élevaient point ou ne s'abaissaient point par des mariages, mais s'alliaient entre elles, et, par conséquent, transmettaient aux enfants les vertus, les mœurs et les ridicules des pères. Il en résultait des types invariables et prolongés, non seulement dans les costumes, mais encore dans les physionomies. Les Juifs ont gardé depuis Moïse leurs yeux noirs, leur nez aquilin, et, depuis Titus, leur amour du commerce. Depuis la Révolution, au contraire, le

niveau a passé sur la société : plus d'habits brodés pour les grands seigneurs, plus de robes longues pour les médecins, plus de perruques pour les avocats ; tous portent la redingote et le frac, déjeunent au même café, dînent au même restaurant, vont au même spectacle. Les bals de la cour eux-mêmes n'ont gardé ni cachet ni caractère. Il résulte de ce nivellement une généralité de mœurs, qui ne sont ni meilleures, ni plus mauvaises dans une classe que dans l'autre, des nuances au lieu de couleurs. Or, ce sont des couleurs et non des nuances qu'il faut au peintre qui veut faire des tableaux (1). »

Si encore cette tendance à l'égalité et à l'uniformité suivait une marche lente et logique, « le peintre qui veut faire des tableaux » aurait tout le temps voulu de saisir son modèle. La société n'a jamais été stationnaire ; il ne faut pas exagérer la séparation des castes sous l'ancien régime ; La Bruyère, Saint-Simon, Molière lui-même, qui a fait *le Bourgeois gentilhomme*, et Dancourt, qui a

(1) A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 68 (feuilleton de l'*Impartial* du 28 mai 1836, à propos de la subvention des théâtres). — Th. Gautier écrit le 1er novembre 1847 : « M. Etienne Arago a fait de la comédie actuelle (*les Aristocraties*), chose difficile, soit à cause de la censure qui ne permet pas de toucher aux véritables sujets, soit à cause de *l'effacement des signes extérieurs, résultat d'une civilisation avancée.* »

donné *les Bourgeoises à la mode*, nous prouveraient que la noblesse, la finance et la bourgeoisie ne vivaient pas dans des *compartiments*. Mais alors c'était une évolution, soumise aux lois naturelles des choses. Depuis 89, au contraire, la montée était à la fois rapide et intermittente; c'étaient de violentes poussées en avant, puis de brusques reculs; c'était, après l'abolition de toute noblesse, la création d'une noblesse nouvelle, puis la rentrée de l'ancienne et le conflit: conflit entre les ducs et barons de l'Empire et les marquis de l'ancien régime; conflit entre les noblesses réunies et la bourgeoisie; et l'arrivée tumultueuse d'un troisième larron, le peuple. La pairie héréditaire n'a pas eu le temps de *constituer ses ridicules* qu'elle est supprimée. Le bourgeois garde-national, le bourgeois propriétaire et électeur, le bourgeois éligible, sont des types qui se montrent, se transforment et disparaissent.

Bref, on peut fort bien appliquer à la société de la Restauration ce que Picard écrivait des mœurs de l'Empire. Après avoir constaté que les poètes comiques du XVIIIe siècle (car il met à part Molière) ont peint moins l'homme en général que les hommes de leur temps, il ajoute :

« Au moins, lorsque Renard, Le Sage et Dancourt écrivaient, les mœurs, les rangs, les états

étaient fixés ; les changements s'opéraient lentement. Les nuances en étaient presque insensibles ; et s'il avait été fidèle dans la peinture des ridicules et des usages, l'auteur comique avait devant lui, outre l'espoir d'arriver à la postérité pour son mérite purement littéraire, la certitude de près d'un siècle de succès au théâtre.

« Mais au moment où mes amis et moi nous avons écrit nos premiers ouvrages, non seulement les habitudes mais les institutions changeaient d'année en année. Les mœurs ne pouvaient rester les mêmes. Que devait faire l'auteur comique ? Fallait-il qu'il se reportât aux mœurs du temps passé ? fallait-il qu'il s'attachât aux mœurs fugitives du temps présent ? J'embrassai ce dernier parti. Les mœurs changeaient dans la société. J'essayai de peindre celles du jour dans la pièce que je composais.

« Que n'ai-je eu un talent égal à mon amour pour la comédie ? Le recueil que je publie serait, pour ainsi dire, une histoire fidèle de nos mœurs et de leurs brusques changements pendant les époques orageuses que nous avons parcourues (1). »

Aussi faut-il bien remarquer que, déjà sous l'Empire, ce sont les *petites pièces* qui contiennent le plus d'observations ingénieuses et vraies sur

(1) PICARD, *Œuvres* (1821), t. I, p. 397 (Préface de *Médiocre et Rampant*). — Passage déjà cité dans *Geoffroy*, p. 415.

les mœurs du temps. Etienne, insipide dans la *grande* comédie en cinq actes et en vers comme *Les Deux Gendres*, a écrit de charmantes *pochades*, dont le fond est aussi sérieux que la forme en est légère, — *la Petite Ecole des Pères. Un jour à Paris, le Pacha de Suresnes.* C'est déjà du meilleur Scribe, — et bien plus spirituel !

La comédie de mœurs était donc, de toutes parts, entravée et limitée. Certes ! elle ne devait pas mourir ; mais tandis qu'elle continue à vivre assez péniblement, elle laisse se développer deux autres genres dont elle portait le germe : la comédie *historique*, et la comédie *passionnelle.*

Très souvent, en effet, la comédie de mœurs. quelles que soient ses prétentions à la vérité, place ses personnages dans un milieu historique ; — tantôt, c'est pour mieux séduire les spectateurs par l'attrait du décor et des costumes, et Dieu sait alors à quels singuliers anachronismes elle s'expose ! — tantôt, c'est pour dérouter les censeurs et pour donner à la leçon morale, au moyen du recul, plus de généralité.

D'autre part, qui peint les mœurs d'une société, même avec le ferme dessein de rester dans les limites de la comédie, touche aux passions, lesquelles sortent des mœurs et sont *conditionnées* par les mœurs. *Tartufe* est une comédie de mœurs ;

et, à chaque instant, il s'en faut d'un degré que *Tartufe* ne soit un drame (1).

On s'explique donc que, forcée par les circonstances de réduire la peinture des mœurs, la comédie ait à cette époque fait la part plus large soit à *l'histoire*, soit aux *passions*, — et que l'on ait vu se développer si amplement et la *comédie historique*, et le *drame passionnel*. — Essayons de définir ces deux genres dont le second surtout a, de nos jours encore, une si singulière fortune.

II

Il est assez difficile de marquer une limite exacte entre la *comédie historique* et le *drame historique*. Disons que, dans la comédie, le dénouement est heureux ; et nous pourrons citer, comme chefs-d'œuvre du genre : *Bertrand et Raton*, de Scribe (1833), *Don Juan d'Autriche* (1835) et *La Popularité* (1838), de C. Delavigne, *Mlle de Belle-Isle*,

(1) Sur cette question, si souvent traitée, voyez particulièrement *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt*, par J. Lemaître (p. 17-21) ; et *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, par G. Lanson, 2e édition, 1903.

d'A. Dumas et les *Premières armes de Richelieu*, de Bayard et Dumanoir (1839), le *Verre d'eau*, de Scribe (1840), *Un mariage sous Louis XV* (1841) et *les Demoiselles de Saint-Cyr* (1843), d'A. Dumas.

Que de pièces *historiques*, dans le répertoire du Gymnase, des Variétés, du Palais-Royal ! Que de rôles d'« hommes célèbres » écrits pour Bouffé ou pour Déjazet ! La liste en serait interminable, et tout à fait inutile ici (1). D'ailleurs, le genre n'était pas nouveau. Est-il besoin de rappeler que, sous l'Empire, Alex. Duval donnait *Edouard en Ecosse* (1802), *Le Menuisier de Livonie* (1805), *la Jeunesse* de Henri V (1806) ; et le même auteur avait collaboré avec Monvel à *la Jeunesse de Richelieu* (1796). — Comédies historiques, encore, que *Helvétius ou la vengeance d'un sage*, d'Andrieux (1802), et *Brueis et Palaprat*, d'Etienne (1807). — Et même, en remontant plus haut, *la Partie de chasse de Henri IV*, de Collé (1774). — Mais enfin, sous la Restauration et sous Louis-Philippe le nombre s'en multiplie ; et toute l'histoire de France, et celle de l'étranger, n'y suffisent plus.

D'où venait donc le goût très prononcé du pu-

(1) Voy. BOUFFÉ, *Mes Souvenirs*. Paris, 1880. Parmi les rôles qu'il a créés de 1821 à 1848, une quinzaine au moins sont *historiques*. — Quant à Déjazet, elle a été successivement : Bonaparte, Mme Favart, Louis XV, Sophie Arnould, Richelieu, Louis XV, Mlle de Choisy, Lauzun, etc., etc.

blic pour la comédie historique, pour des pièces agréables sans doute, mais où n'apparaissent ni les types vivants du vaudeville, ni les inquiétudes psychologiques du drame et de la comédie passionnelle? Ce goût nous éclaire sur un des éléments les plus essentiels du succès dramatique, auprès de ces spectateurs si mêlés et qu'il fallait intéresser *en masse*, malgré la diversité et la contradiction de leurs origines et de leurs préjugés. Avec la passion et la sentimentalité, le plus puissant ressort du théâtre est, à cette époque, la *curiosité*. Non pas la curiosité morale ou sociale, comme de nos jours, où l'on veut que le théâtre nous initie aux mœurs spéciales ou étranges de certaines classes ou de certains êtres; mais la pure et simple curiosité, celle des faits, des costumes, des intrigues, du dénouement. Le progrès du *métier* est accéléré par le désir de piquer et de satisfaire cette curiosité. Jamais intrigues ne furent plus adroitement « roulées en festons ». Jamais dénouements ne parurent sortir plus logiquement des actes des personnages.

Cette curiosité était, on peut le croire, la manifestation étriquée et comme l'*envers* de ce besoin général de vérité et de science qui entraînait les Thierry, les Guizot, les Villemain, les Michelet, vers la recherche et la résurrection du passé historique, archéologique ou littéraire. Les grands

courants se font sentir jusqu'aux couches profondes. Le barbier, au XVIIIe siècle, parlait « philosophie » ; en 1830 ou en 1848, le portier discute sur l'histoire. Les spectateurs sont bien aises de juger au théâtre, par leurs petits côtés, souvent par leurs mauvaises mœurs, un duc de Richelieu, un Charles-Quint. Car cette curiosité est soutenue par la malignité. Un bourgeois plein de rancunes politiques se délecte aux mesquineries de l'histoire, et s'écrie avec une stupide satisfaction : « Décidément, ces gens-là, ne me valent pas ! » Rémusat, qui voit si juste, écrit à propos de *Henri III* : « Le public s'est plu à cette peinture comme à tout ce qui est dédain du passé. Cette disposition du public a opéré un renversement de l'art dramatique. Autrefois, la tragédie représentait les infortunes des princes et la comédie les ridicules des citoyens ; aujourd'hui, il nous faut le drame pour les infortunes des citoyens, et les pièces historiques pour les ridicules des princes (1). »

Cette fine et spirituelle boutade inspire à M. Em. Faguet les réflexions suivantes, qui éclaireront mieux notre propre théorie de *la comédie historique*.

« Pour Résumat, dit-il, la comédie historique serait une dégénérescence de la tragédie et, en même

(1) *Revue Française*, juillet 1829.

temps, une parodie de la tragédie. Elle succéderait historiquement à la tragédie, comme, dans la même séance théâtrale, le *Drame satyrique* succédait à la tragédie au théâtre d'Athènes. Ce n'est pas bête du tout. Seulement, pour que ce fût tout à fait vrai, il faudrait, d'une part, que la comédie historique n'eût pas existé du temps où régnait la tragédie, car c'est seulement dans ce cas que la comédie historique pourrait être considérée comme la dégénérescence de la tragédie et la parodie de la tragédie et la tragédie livrée aux bêtes et aux vers : « Sur le Racine mort, Scribe et Dumas pullulent » ; — et il faudrait, d'autre part, que la comédie historique eût été toujours, ou, au moins, le plus souvent, à tendances antiroyalistes, antiprincières, antiaristocratiques. Or, il n'en fut rien. La comédie historique était souvent, le plus souvent, aussi respectueuse des rois, princes et grands que l'avait été la tragédie, plus même que souvent ne l'avait été la tragédie du XVIIIe siècle.

« La vérité est que la comédie historique était un genre mixte, tout comme la comédie dramatique, à laquelle elle fait comme pendant. La comédie dramatique était et est encore un mélange de drame et de comédie ; la comédie historique était un mélange de tragédie et de comédie. La comédie dramatique était un drame mitigé ; la comédie historique était une tragédie mitigée. C'était une

tragi-comédie, comme on a dit un instant dans l'histoire littéraire dramatique ; c'était une tragédie souriante, comme la comédie dramatique était une comédie larmoyante. C'était une tragédie souriante, comme *Don Sanche d'Aragon* (car Corneille a tout inventé), comme *Bérénice* un peu, comme *Esther* un peu. Elle est née de ce seul fait qu'avant les siècles classiques et après les siècles classiques les genres ne sont pas bien délimités et qu'un moment vient où, par exemple, l'histoire n'est plus prise exclusivement au sérieux et par conséquent renvoyée tout entière à la tragédie ; et où, par exemple, « les mœurs des hommes dans une condition privée » (définition de la comédie par Fénelon) ne sont pas prises exclusivement au comique et renvoyées à la comédie. Les genres se sont confondus comme les classes. Il n'y a pas d'autre raison à la naissance ou à la renaissance ou à la recrudescence, comme vous voudrez, de la comédie historique dans la première moitié du XIXe siècle.

« Cette comédie historique a, du reste, produit de véritables chefs-d'œuvre, comme *le Verre d'eau* et *Don Juan d'Autriche* et *Mademoiselle de Belle-Isle.*

« La comédie historique a eu même sa situation dans le monde de la pensée et très probablement son influence sur les penseurs de l'âge qui ont

suivi. Je l'ai fait plus d'une fois remarquer. Elle a pris position, s'il vous plaît, contre la « philosophie de l'histoire », boniment solennel, mais pris très au sérieux juste au moment où la comédie historique florissait. La philosophie de l'histoire assurait que les grands événements sortaient des grandes causes, des causes profondes, et elle s'évertuait à chercher ces grandes causes et à scruter ces causes profondes. A quoi la comédie historique répondait : « Il n'y a pas de grandes causes et les grands événements sortent très souvent de causes toutes petites, de causes microscopiques. » C'est la philosophie du *Verre d'eau* et vous la trouverez dans presque toutes les comédies historiques de cette époque (1) ».

Il ne faut pas, d'ailleurs, confondre la *comédie historique*, laquelle est exempte, en général, de toute *tendance*, avec la comédie *politique*, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, et qui est vraiment une comédie de mœurs. La comédie historique est pittoresque, fantaisiste ; elle amuse, elle distrait ; elle ne provoque ni la polémique ni même la réflexion. Sous le second Empire, elle a tourné à *l'opérette* : et la musique des Hervé et des Offenbach est la digne *extériorisation* de sa psychologie.

(1) Em. Faguet, *Journal des Débats*, 28 sept. 1903.

III

La comédie passionnelle et réaliste se développe en même temps, sous l'influence du drame romantique comme *Antony*, *Lucrèce Borgia* ou *Angèle*. En voici les étapes : *Une Faute* (Scribe, 1830), *la Mère et la fille* (Mazères et Empis, 1830), *Dix ans de la vie d'une femme* (Scribe, 1832), *l'Honneur d'une femme* (Arago, 1832), *Une Liaison* (Mazères et Empis, 1834), *Un Fils* (Montigny, 1835), *Une Chaîne* (Scribe, 1841), etc.

Ces deux genres, satire des mœurs, peinture des passions *domestiques*, se réuniront bientôt pour former la pièce contemporaine, telle que Emile Augier (après *Gabrielle*), Dumas fils, Barrière, Sardou..., l'ont pratiquée ou la pratiquent encore. Et chez eux, parfois, le mélange est mal fait; c'est une juxtaposition, très artificielle, de parties comiques et de parties dramatiques. Sardou, dont on vante tant la maîtrise, présente de remarquables exemples de cette maladresse dans *la Famille Benotton* ou dans *Nos bons villageois;* il est plus habile dans *Nos intimes*. Dumas fils, en général, fond très bien les divers éléments. Dans *le Demi-monde, Denise, Francillon*, le drame sort

des mœurs, et il peut y avoir alternance de rire et de larmes sans que l'impression d'ensemble manque d'unité. Même habileté dans la *Catherine* ou dans *le Marquis de Priola* d'Henri Lavedan, où ce sont bien les mœurs qui créent le drame, où le comique et le sérieux sont en *fonction* l'un de l'autre.

Ce serait ici le lieu d'étudier l'influence du roman, soit romanesque, soit réaliste, sur l'évolution de la comédie. Le roman, du moins au XIXe siècle (et peut-être aussi au XVIIIe), devance le théâtre. Il lui prépare des types, des passions, un langage ; il organise une vaste enquête à travers les sentiments nouveaux et les conditions sociales, et dans ce fatras la comédie se taillera sa part. Il agit fortement sur l'imagination et même sur les idées d'une époque ; et, comme le lecteur, seul, admet des hardiesses qu'un public de théâtre repousserait, le roman prépare la voie au réalisme de la scène. Les chefs-d'œuvre de Balzac ont paru entre 1830 et 1848 : *la Dame aux Camélias*, *le Demi-monde*, *le Fils naturel* sont de 1852, 1855, 1858. Georges Sand produit ses *romans à thèses* sous le gouvernement de Juillet : la *pièce à thèse* n'existe guère avant le second Empire. Bornons-nous à ces indications, suffisantes pour notre sujet.

D'autre part, pour bien comprendre l'abandon

progressif de la comédie en vers, aux *développements* méthodiques et lents, aux caractères posés, à l'intrigue sage et vraisemblable, et l'avènement de la comédie *passionnelle*, il ne faut pas oublier l'état d'exaltation d'un public qui, à partir de 1830, semble avoir entièrement perdu tout sang-froid. « C'était le temps, dit fort bien J.-J. Weiss dans un feuilleton sur la reprise d'*Antony*, où l'insurrection quotidienne formait la loi et la coutume du pavé de Paris, où de jeunes Brutus, brandissant le poignard aux *Vendanges de Bourgogne*, vouaient publiquement à la mort Louis-Philippe, traître et roi des épiciers, où Mme Sand s'habillait en homme pour protester contre la tyrannie de la nature qui s'était permis de lui assigner son sexe, où les ingénieurs fondaient des religions, où Michel Chevalier portait la tunique bleue du disciple à Ménilmontant, où Gannot était le Père Eternel, où Hetzel éditait pieusement et à ses frais les apocalypses de « celui qui fut Caillaux » et qui venait de passer dieu adjoint de « celui qui fut Gannot »... Nous ne sommes plus au diapason (1) ». *Les Sou-*

(1) *Le Drame historique et le Drame passionnel*, p. 29. — Ce recueil contient, ainsi que deux autres volumes (*Autour de la comédie française* et *A propos de théâtre*), les meilleurs feuilletons de Weiss aux *Débats* (1883-85), mais les éditeurs ont classé ces articles selon l'ordre chronologique des pièces, — et ont seulement négligé de rappeler la date de chaque feuilleton. Quand donc persuadera-t-on à des éditeurs que

venirs dramatiques et surtout *les Mémoires* de Dumas père contiennent sur cet état d'esprit de précieux et naïfs aveux. Et il est tout naturel que peu à peu on ait demandé au théâtre des émotions aussi fortes et des faits aussi étranges que ceux de la réalité.

Ce même public commence, dès 1830, à manifester son admiration pour des pièces où la société parisienne est représentée comme la plus vicieuse de l'univers, société dont l'adultère et l'escroquerie sont les occupations presque exclusives! Théophile Gautier est très frappé de cette *prétention* de Paris aux mauvaises mœurs. « Voici, écrit-il, M. Bayard qui arrive avec son *Ménage parisien*. Un ménage parisien, cela doit nécessairement signifier un mauvais ménage. Cette tendance à se peindre sous des couleur défavorables est particulière aux Français, qui se donnent tous les vices possibles et semblent ne tenir qu'à leur réputation d'esprit et de légèreté. A part cela, ils vous avouent qu'ils sont d'affreux gredins, très corrompus, très dépravés, très infâmes, capables de tuer papa et maman, d'enlever la femme de leur prochain si elle ne les fait pas jeter à la porte, et commettre mille délicatesses du même genre (1). »

la date d'une opinion est encore plus indispensable à connaître que celle d'un fait?

(1) *La Presse*, 5 fév. 1844 (*Hist. de l'art dram.*, III, 159).

Nous continuons de plus belle à nous peindre ainsi, non seulement au théâtre, mais dans le roman, — sans doute parce que nous voulons nous consoler de nos demi-vertus en prêtant aux types *réalistes* enfantés par notre imagination, des bassesses et des crimes, au lieu de décourager notre paresse morale en lui proposant comme idéal un héroïsme inaccessible. Ainsi, le spectateur ou le lecteur se sent toujours au-dessus de la société, — et c'est pour lui une délicieuse satisfaction.

La suite de notre sujet amènera de nombreux exemples de comédies passionnelles ; nous n'avons donc pas à nous y arrêter ici. Une dernière remarque, cependant. Suffit-il, pour expliquer l'étonnant succès de ce genre, d'indiquer l'influence du roman, et d'observer, qu'entre 1830 et 1848, l'atmosphère était chargée d'orages ? Je ne le crois pas. Car, à ces esprits à la fois romanesques, romantiques, et révoltés, le mélodrame et le drame historique auraient suffi. Or, la comédie passionnelle est celle qui, comme *la Mère et la fille* ou l'*Honneur d'une Femme*, choisit des personnages *contemporains*, dans un milieu *bourgeois*. D'où vient donc l'étrange plaisir que la société du règne de Louis-Philippe prend à ces tragédies domestiques ?

C'est, je crois, que tout public de théâtre se plaît aux *extrêmes*. Plus le drame romantique devient

extravagant, plus la comédie devient réaliste. Plus la fantaisie poétique ou bouffonne se donne l'essor, plus le genre opposé (le *contre-genre*, pourrait-on dire) lui fait équilibre. Plus on s'est grisé de romanesque, plus on a besoin de reprendre terre dans le réel, c'est-à-dire dans le *fait-divers*, dans le *scandale du jour*, dramatisés. N'avons-nous pas vu coïncider, au XVIIe siècle, le règne de l'*héroïque* et celui du *burlesque* ? et, dans les dernières années du XIXe, le naturalisme le plus grossier n'a-t-il pas eu pour contre-poids le symbolisme le plus raffiné ?

Seules, quelques périodes privilégiées offrent, en littérature, des genres harmonieux, mélange de vérité et de poésie. Aux générations tourmentées, comme celle qui sortait de l'Empire, il faut, dans un sens ou dans l'autre, des émotions excessives et brutalement opposées.

CHAPITRE IV

Les auteurs. — Ceux qui ont déjà écrit sous l'Empire : Picard, Etienne, Népomucène Lemercier, Alexandre Duval, Riboutté. — La nouvelle génération : Casimir Delavigne, Casimir Bonjour, Scribe, Théaulon, Bayard, Waflard, Fulgence, Empis, Mazères, de la Ville de Mirmont, d'Epagny, Arago.

I

Nous aurons terminé ces réflexions générales sur un sujet qu'il nous reste à creuser dans ses détails, lorsque nous aurons *présenté* les auteurs qui travaillaient en ces différents genres, et pour ce public à la fois si blasé, si curieux, si passionné.

Picard, l'auteur de *la Petite ville* et des *Ricochets*, un des meilleurs successeurs de Dancourt et de Collin d'Harleville, appartient surtout à la période de l'Empire. J'en ai assez longuement parlé

ailleurs (1). Il se rattache à la Restauration par deux pièces excellentes, auxquelles il ne fit sans doute que collaborer, mais qui lui durent peut-être, sinon leur force et leur réalisme, au moins leur finesse comique. Je veux parler des *Trois Quartiers* (avec Mazères, en 1827) et de *l'Agiotage* (avec Empis, en 1826). Pour cette dernière œuvre, sur laquelle nous aurons à revenir, nous tâcherons de ne pas oublier que Picard, vingt-cinq ans auparavant, avait donné, en collaboration avec François Chéron, *Duhautcours ou le Contrat d'union.* Nous pourrions retrouver souvent le nom de Picard à l'Odéon, théâtre dont il fut directeur de 1816 à 1821. Il *retapait* volontiers les pièces que lui apportaient de jeunes auteurs ; et, pour séduire le public, il se faisait nommer à la première représentation.... quand on allait jusqu'à la fin. Car Dieu sait si le public de la Restauration exécutait, à l'Odéon, les pièces nouvelles ! Parmi celles qui passèrent sans encombre, et se soutinrent quelque peu, citons *Vanglas ou les anciens amis* (août 1817), ouvrage plein d'allusions politiques, — *La maison en loterie* (avec Radet. Décembre 1817), — *Eugène et Guillaume* (décembre 1820, — dont la représentation provoqua une véritable

(1) *Geoffroy et la critique dramatique*, p. 414-424 ; et *la Comédie et les mœurs sous le Consulat et l'Empire* (*Revue d'histoire littéraire* du 15 août 1899).

bataille dans la salle), — et au *Gymnase*, en juillet 1821, *le Jeu de Bourse ou la Bascule* (avec Waflard et Fulgence).

Picard meurt en 1828. Si l'on veut connaître la physionomie du vieillard, et quel ascendant il exerçait sur les jeunes auteurs et sur les comédiens, il faut lire le récit de la visite que lui fit, en 1827, Alex. Dumas, accompagné de Firmin, et porteur de son manuscrit de *Christine* (1). Mais Dumas raille en lui le *retardataire* et le Directeur narquois ; Mazères, dans la Préface de ses Œuvres, parle de l'homme, et de ses rares qualités morales. «... Picard, écrit-il, qui de bonne heure me permettait de l'aider à *faire rire les braves gens* : c'est ainsi qu'il marquait le but de la comédie ; Picard, véritable poète comique et véritable homme de bien, modèle à la fois de finesse d'esprit et de bonté d'âme ; Mentor joyeux dont les leçons, non moins que l'intimité d'autrefois, sont encore en crédit dans mon faible mérite...» (2).

Etienne, l'auteur des *Deux gendres* et de *l'Intrigante*, est devenu, décidément, sous la Restauration, un homme politique. Il se contente de collaborer (en 1825) à une pièce de Théaulon et (en 1830) à une pochade d'actualité.

(1) A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*. I. 196. — *Mémoires*. V. 36.

(2) Mazères, *Comédies et Souvenirs*. 1855. I. iv

Lemercier, Népomucène Lemercier, celui qui avait fait *Agamemnon* en 1797, et *Pinto* en 1800, « durait » encore sous la Restauration, et ne mourut qu'en 1840. Tout en guerroyant contre le romantisme, il donnait des tragédies et des comédies, avec plus de persévérance et de courage que de succès. En juin 1817, l'Odéon représentait une comédie en trois actes et en vers de Lemercier : *le Complot domestique ou le Maniaque supposé*. Mais si l'on étudiait Lemercier à cette époque, ce serait seulement pour constater qu'il est le type du retardataire ; on peut et l'on doit le négliger complètement.

Au contraire, il faut faire une place à Alex. Duval, célèbre déjà par son *Edouard en Ecosse* (1802) et sa *Jeunesse de Henri V* (1806). C'est un véritable précurseur de Scribe et de Dumas père. Il a donné à la comédie historique la forme qu'elle a conservée jusqu'à nos jours. Et l'on s'en rend compte non seulement en étudiant ses pièces, mais encore en lisant ses *Préfaces*, qui sont, comme celles de Picard, indispensables à la connaissance de l'évolution du genre comique entre 1800 et 1820. Sous la Restauration, Duval est un mécontent, un esprit aigri, et savez-vous pourquoi ? Parce que, pareil à tant d'écrivains incomplets et ambitieux, Duval n'estimait pas toute la comédie historique où il excellait ; sa toquade était la grande comédie des mœurs, en cinq actes

et en vers. Il avait déjà donné en ce genre *le Tyran domestique*. *La Manie des grandeurs*, composée sous l'Empire, lue à la cour devant Napoléon, fut interdite : grande colère de Duval, qui crie contre l'intolérance de la censure. Mais cette pièce, représentée en octobre 1817, avec tout le prestige d'une œuvre persécutée, n'eut et ne méritait qu'un médiocre succès. *La Fille d'honneur*, jouée en décembre 1818, eut une certaine vogue, grâce aux allusions politiques qu'elle renferme ; mais les représentations n'en furent pas nombreuses. Alors il se retira de la scène, non sans produire encore quelques pièces que nous ne négligerons pas, mais qu'il se contenta de publier et de lire : *l'Orateur anglais ou l'Ecole des députés* (1819), *la Princesse des Ursins* (1820). Les succès de ses confrères l'exaspéraient : Mazères ayant dit devant lui qu'il était *heureux* de voir réussir le *Mariage de raison* (Scribe) : « Heureux ! s'écria Duval ; dois-je vous croire, monsieur Mazères ? Est-il certain que vous vous réjouissiez des succès des autres ? — Pourquoi pas, surtout s'ils sont mérités ? — Oh ! c'est trop fort ! moi, plus je les crois mérités, et plus ils me font mal ! (1) »

Nous retrouverons aussi Riboutté, qui avait fait représenter en 1808 une assez bonne comédie de

(1) MAZÈRES, II. 107.

mœurs : *l'Assemblée de famille*, pièce demeurée longtemps au répertoire, et qui fut l'occasion d'une polémique entre le terrible Geoffroy et ses chers confrères. En 1812, le même Riboutté avait vu tomber son *Ministre anglais*. Mais, non découragé par cette chute presque humiliante, il donnera, sous la Restauration, *l'Amour et l'ambition* (cinq actes en vers, 1822), et surtout *le Spéculateur* (cinq actes en vers, 1826), l'année précisément où Picard et Empis produisent *l'Agiotage*, et Casimir Bonjour, *l'Argent*.

Tels sont les principaux écrivains qui ont, pour ainsi dire, un pied dans la littérature de l'Empire, l'autre dans la littérature de la Restauration. Si leur influence personnelle ne fut pas considérable, les oublier serait une singulière ingratitude, puisque, après tout, sans Picard et Alex. Duval, ni Scribe ni Dumas lui-même n'auraient peut-être produit leurs meilleures comédies.

II

Voici venir maintenant les auteurs nouveaux. Et parmi ceux qui soutiennent avec un véritable talent le genre si difficile de la comédie en vers, il faut citer tout d'abord Casimir Delavigne.

On doit à Casimir Delavigne, sous la Restauration, comme auteur *comique*, *les Comédiens* (janvier 1820) et *l'Ecole des vieillards* (décembre 1823), deux pièces à succès; en mars 1828, *la Princesse Aurélie*, moins bien accueillie. Il revient à la comédie, sous le gouvernement de Juillet, avec *Don Juan d'Autriche* (octobre 1835), en prose, et *la Popularité* (décembre 1838), une bonne pièce, toute d'actualité, et qui méritait mieux qu'un demi-succès. C. Delavigne, très intelligent, mais fort timoré, représente en perfection l'auteur de la comédie de mœurs, classique, et en vers. Alex. Dumas ne l'a pas mal jugé ; et c'est à dessein que je choisis un témoignage romantique et contemporain : « Poète intermédiaire entre la vieille école et l'école nouvelle, écrit Dumas, C. Delavigne avait dans son talent un peu de cette faiblesse de complexion qu'il avait dans sa personne ; dans une œuvre de Casimir, il y a toujours un peu de faiblesse et d'essoufflement; les pièces sont haletantes comme l'homme ; l'œuvre est poitrinaire comme le poète.» Et encore : «... De Casimir au public, c'est, comme on dit, *bon jeu, bon argent*; tout ce qu'il possède jusqu'à son dernier sou, il le donne. A chaque première représentation, les spectateurs en ont jusqu'au fond du sac. Quand le soir, à minuit, il a fait, au milieu des bravos, honneur à sa signature, il est ruiné... (1) »

(1) A. DUMAS, *Mémoires*, IV, 55, 58.

Pour compléter ce jugement d'Alex. Dumas, on pourra lire l'excellent feuilleton de Th. Gautier, du 30 mars 1840, à propos de *la Fille du Cid* (1). Rien d'instructif comme ces appréciations critiques de la première heure. Elles ont pu, d'abord, faire scandale ; elles n'en ont que plus de prix, quand elles sont confirmées ou retrouvées (sinon copiées et démarquées) par la postérité.

Après Delavigne, nous devons nommer, comme l'un des plus sincères écrivains du même genre, Casimir Bonjour, qui donne : en 1821, *la Mère Rivale*, — 1823, *l'Education ou les Deux cousines*, — 1824, *le Mari à bonnes fortunes ou la Leçon*, — 1826, *l'Argent*, — 1829, *le Protecteur et le Mari*, — 1831, *Naissance, fortune et mérite ou l'Epreuve électorale* (en prose), — 1833, *le Presbytère*, — 1844, *le Bachelier de Ségovie ou les Hautes Etudes*. Toutes ces pièces furent représentées à la Comédie-Française, sauf la dernière ; toutes sont en vers, sauf *l'Epreuve électorale*. Enfin, il a laissé une pièce non jouée, *la Filleule ou les Deux âges*, cinq actes et en vers, qui vient seulement d'être imprimée.

Né en 1795, sorte d'enfant prodige, reçu à l'Ecole normale supérieure à l'âge de quinze ans, il n'y fut admis que trois ans plus tard, en 1813 ; dans l'intervalle, il fut maître d'études à Bruges et

(1) *Presse*, 30 mars 1840 (*Hist. de l'art dram.*, II, 42).

à Douai. A l'Ecole normale, sous la direction de Guéroult, il trouva Augustin Thierry, Ch. Loyson, Patin, Jouffroy, Damiron, Ozanam et Dubois (de la Loire-Inférieure) le futur fondateur du *Globe*. Dans son autobiographie, Casimir Bonjour parle avec autant de franchise que de reconnaissance des années passées à l'Ecole (1). Il fût devenu, à n'en pas douter, un professeur de grand mérite. Mais le théâtre l'attirait. Pour rester à Paris, il renonce à un poste universitaire, il entre aux bureaux du Trésor ; et il travaille à sa première comédie. Lui-même, il a raconté l'histoire de *la Mère Rivale* ; on voit dans ce récit simple et spirituel comment un jeune auteur, très ambitieux et très consciencieux tout ensemble, arrivait alors au Théâtre-Français (2). En 1824, après *les Deux cousines*, il perd son modeste emploi au Trésor, pour n'avoir pas voulu supprimer, sur l'injonction personnelle de M. de Villèle, ces deux vers de sa pièce :

> Il économisa cent mille francs de rente
> Sur ses appointements qui n'étaient que de trente.
>
> (Acte II, sc. IX.)

Doué d'un esprit très vif, écrivant avec une grande pureté, sachant éviter dans sa versifica-

(1) C. BONJOUR, *Œuvres* (éd. de 1902) I. XXXVI à XLVI.
(2) *Ibid.*, I, 4.

tion la périphrase pseudo-classique dans laquelle Delavigne lui-même est plus d'une fois tombé, creusant ses caractères et enchaînant bien ses scènes, Casimir Bonjour fut un peu victime de respect pour les maîtres et pour la tradition. Continuer au Théâtre-Français sinon Molière, au moins Gresset, Piron, Collin d'Harleville, c'était une noble et fière ambition ; vouloir, en dépit des succès faciles des vaudevillistes, travailler pendant deux ou trois ans au plan et à l'exécution de cinq actes en vers, c'était respecter le public, le théâtre, et soi-même ; vivre avec dignité, fréquenter seulement quelques salons littéraires, comme celui de Mme Ancelot, et n'intriguer auprès d'aucun *cénacle*, d'aucun journal, d'aucun critique en vogue, c'était se montrer avant tout honnête homme, et jouer loyalement la plus difficile partie. Mais si les succès obtenus à ce prix n'en sont que plus honorables, si l'on devient presque académicien (1), et si l'on mérite vraiment de l'être,

(1) Casimir Bonjour se présenta plusieurs fois à l'Académie française ; il ne lui manqua, au dernier scrutin, que une voix pour être élu. — Il est mort, en 1856, bibliothécaire à Sainte-Geneviève,

Les œuvres de Casimir Bonjour étaient restées jusqu'à cette année séparées et dispersées. Elles viennent d'être réunies en une édition, comprenant quatre volumes, un de *Mélanges*, trois de *Théâtre*, chez Lemerre. Cette publication est due à la fille même de C. Bonjour, Mme C. Bufnoir, veuve de l'éminent jurisconsulte.

on perd peu à peu contact avec son siècle ; on donne des œuvres estimées, estimables, dignes même d'être relues, mais qui, si elles ne sont point en retard, ne sont pas non plus celles d'un précurseur ou d'un *oseur*. Or, c'était le temps où Dumas, Hugo, Vigny, Soulié, dans le drame ; Scribe, Théaulon, Bayard, dans le vaudeville, — hardis, poétiques, horribles, —amusants, féconds, impertinents, — brouillaient les vieux genres, et en inauguraient ou en préparaient de nouveaux. Vous avouerez qu'un écrivain *académique* tombait bien mal, et qu'il a dû lui falloir un très réel talent pour ne pas tomber tout à fait. Cette fidélité inébranlable à la comédie classique donne à Casimir Bonjour une physionomie tranchée, fort intéressante pour la critique relative. Nous aurons donc beaucoup à citer dans ses œuvres, quand nous chercherons comment on a compris, à cette époque, dans les différentes écoles, la question d'argent, la politique et l'amour (1).

A Scribe, nous ne prendrons que les pièces où les mœurs, les passions, sont étudiées, et nous espérons bien que nos lecteurs seront frappés comme nous de ce qu'il y a de sérieux, souvent de *réel*, dans les *comédies* de ce *vaudevilliste*. « Peintre de caractère incomplet, sans profondeur ni relief, il

(1) Sur C. Bonjour, voir les deux feuilletons de M. Em. Faguet dans les *Débats* des 17 et 24 août 1903.

ne mérite pas le même dédain comme peintre de mœurs, dit M. G. Larroumet. Il donne vraiment une image fidèle d'une période intéressante de la société française, celle qui va de 1820 à 1850. L'état des esprits sous la Restauration, le regret d'une grandeur disparue, l'admiration pour ce qui en restait encore, l'union de la gloire encore jeune et de l'amour, la douceur élégante de la vie, la courtoisie chevaleresque dans la galanterie, la légèreté aimable jusque dans la passion, ont trouvé en lui le peintre qu'il leur fallait... Dans la mise en action de ces mœurs et la représentation de ces personnages, pas de satire mordante, pas de traits pénétrants, mais une ironie à fleur de peau, une bonne humeur cordiale jusque dans la caricature. C'est le genre, d'observation et de ridicule qui convenait à cette société exempte de grands vices, munie de vertus moyennes, terre à terre par ses sentiments et ses goûts, saine et honnête dans son ensemble (1). »

Scribe est trop connu, ou du moins il est trop aisé de l'étudier ailleurs, pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici ; nous le retrouverons à chaque pas,

(1) Ce passage est extrait d'une étude intitulée *le Centenaire de Scribe*, publiée en 1892 comme *Préface* à la seizième année des *Annales du théâtre et de la musique* (Noël et Stoullig), et insérée depuis, par son auteur, dans ses *Etudes de littérature et d'art* (Paris, Hachette, 1893). M. G. Larroumet y a résumé, en quelques pages d'une critique serrée, tout le *procès* de Scribe.

dans la seconde partie de notre travail. Quelques-uns de ses collaborateurs, qui produisirent souvent à eux seuls des œuvres intéressantes, méritent, au contraire, de nous arrêter un instant.

Théaulon est bien oublié. Né en 1787, mort en 1841, il a produit, au jour le jour et *à la diable*, un très grand nombre de vaudevilles ou de *livrets*. Dans le vaudeville, ses chefs-d'œuvre sont *le Bénéficiaire* (avec Etienne, 1825) et *le Père de la débutante* (avec Bayard, 1837), une pièce que l'on reverrait avec plaisir. Mais il a fait mieux : en 1832, il a donné une bonne comédie, *la Mère au bal et la fille à la maison ;* en 1820, il avait voulu s'élever jusqu'au genre classique, en vers, avec *l'Artiste ambitieux,* qui réussit, — et, en 1825, avec *l'Indiscret*, qui tomba (1).

Bayard est supérieur à Théaulon, et souvent égal à Scribe. J'ai déjà dit qu'il était l'auteur d'une des meilleures comédies *historiques*, *Les Premières armes de Richelieu*. On lui doit encore ce fameux *Gamin de Paris* qui fut, en 1835, un des plus grands succès de Bouffé (2) ; et surtout *le Mari à la campagne* (1844), véritable comédie de mœurs,

(1) Sur Théaulon, voir Lenient, *Comédie au* XIXe *siècle*, I, 256. — *Mémoires* d'Alex. Dumas, III, 51.

(2) BOUFFÉ, *Mes Souvenirs* (Paris 1880). p. 191 — Sur Bayard, voir surtout la Préface que Scribe (dont il avait épousé la nièce) a écrite pour ses *Œuvres complètes* (Paris. 12 vol. 1855-59).

à l'intrigue fort amusante, ce qui, quoi qu'on en dise, ne gâte rien.

Mais à Théaulon et à Bayard, il faut, je crois, préférer Mazères ; Mazères, dont le nom est aujourd'hui si rarement prononcé, et qui mériterait de n'être jamais oublié. Il fut soldat, lecteur de Charles X, sous-préfet et préfet de Louis-Philippe. A travers ces différentes situations, il produisit de nombreux vaudevilles, en collaboration avec Scribe ; et aussi des comédies à la fois amusantes et vraies. En 1824, avec Picard, il donne *l'Enfant trouvé*, où il sait faire un ingénieux emploi des subtilités du Code ; et, avec le même, en 1827, *les Trois quartiers* ; avec Empis, *la Mère et la fille* (1830), *la Dame et la demoiselle* (1830), *un Changement de ministère* (1831), et *une Liaison* (1834) ; seul, en 1826, *le Jeune mari*. Ces comédies, il les a publiées en 1858, et accompagnées de préfaces aussi intéressantes dans leur genre et à leur date, que celles de Picard et d'Alex. Duval. *La Mère et la fille* et *Une Liaison* sont ce que nous avons de plus hardi dans la comédie, avant Dumas fils et Augier. Ce que j'y louerai surtout, c'est une certaine brièveté de style, qui va presque à la sécheresse et à la brutalité réaliste, et qui était fort méritoire, je vous assure, aux environs d'*Antony*, de *Bertrand et Raton* et d'*Angelo*.

Empis, administrateur de la liste civile, sous la

Restauration, de la Comédie-Française de 1856 à 1859, mourut inspecteur général des Bibliothèques. Plus heureux que Mazères, Bayard, C. Bonjour, il fut académicien. Ses vrais succès, je les ai déjà rappelés en citant les pièces de Mazères auxquelles il a collaboré; il convient d'y ajouter cependant *l'Agiotage* (1827), avec Picard. En 1844, Empis fait jouer *l'Héritière ou un coup de partie*, sorte de drame bourgeois, où l'argent et l'amour sont en concurrence, où la calomnie aide l'escroquerie, où la vertu est soupçonnée et le crime puni. Il y a là quelques situations assez osées, et qui pourraient être reprises pour une meilleure pièce.

Qui nommerai-je encore? Etienne Arago (1802-1892), plus connu de notre génération comme homme politique que comme écrivain. Il fut directeur du Vaudeville de 1830 à 1840, et appartient à notre sujet par son intéressante comédie : *les Aristocraties*, représentée au Théâtre-Français en 1847. — Mélesville (1787-1865) fut collaborateur de Scribe dans *Valérie* (1822) et *la Demoiselle à marier* (1826), sans compter un grand nombre de vaudevilles. Mélesville s'appelait Joseph Duveyrier; il était frère de Charles Duveyrier, célèbre par ses *idées* socialistes, et qui travailla lui-même pour la scène. — Delaville, ou de la Ville Miremont, est l'auteur du *Roman*, comédie en cinq

actes et en vers, représentée en juin 1825 ; on y trouve, outre une vive satire des banquiers, un rôle de jeune homme, complice des folies d'un père très jeune : c'est une suite à *la Petite école des Pères*, d'Etienne, une préface au *Père Prodigue*, de Dumas fils. Avant *le Roman*, en 1820, Delaville avait fait, selon Dumas père, une bonne action plutôt qu'une bonne pièce : *le Folliculaire*. En 1829, sa *Journée d'élection* arrivait un peu tard : le type de l'électeur s'était transformé depuis 1826, date de la réception de cette comédie au Théâtre-Français.

D'Epagny, qui fut directeur de l'Odéon en 1841, et qui céda bientôt la place à Lireux (l'inventeur de *la Ciguë* et de *Lucrèce*), a composé quelques comédies intéressantes : en 1824, *Luxe et indigence*. — en 1827, *l'Homme habile ou tout pour parvenir*, — en 1834, *les Malcontents*, — en 1835, *la Fille mal gardée*.

Waflard et Fulgence, dont la féconde et spirituelle collaboration fut brisée dès 1824 par la mort du premier, resteront célèbres comme auteurs d'une charmante comédie... Vous croyez que je veux dire *le Voyage à Dieppe ?* Non, je songe à *Un moment d'imprudence* (1819) ; Scribe lui-même, qui excelle en ce genre, n'a rien donné de mieux construit, d'aussi bien dialogué. Ajoutez qu'il y a là une Mme Saint-Ange qui est comme une légère

esquisse de la baronne d'Ange du *Demi-monde*. N'oublions pas, avec la collaboration de Picard, *le Célibataire et l'homme marié* (1822); le sujet est traité assez superficiellement, mais d'une main très sûre. C'est déjà du Labiche.

Et maintenant, qu'on me dispense de citer tous les autres. Si quelque ouvrage d'un auteur que je n'aurais pas nommé se présente dans la suite de cette étude, une courte note suffira pour éclairer le lecteur.

CHAPITRE V

Les comédies relatives à l'*Argent*. — La question d'argent au théâtre avant la Restauration. — Les petites pièces. — Les grandes comédies : — Le *Spéculateur*, de Riboutté (1826) ; — l'*Agiotage*, de Picard et Empis (1826) ; — l'*Argent ou les mœurs du jour*, de Casimir Bonjour (1826) ; — *Luxe et indigence*, de Viollet d'Epagny (1824) ; — *Le Mariage d'argent*, de Scribe (1827) ; — *Le Puff*, de Scribe (1848).

Il n'est pas nécessaire d'être fort érudit en littérature dramatique pour savoir que *l'argent* a toujours tenu, dans la comédie, autant de place que l'amour. Comédie grecque ou latine, italienne, classique, larmoyante, aucune époque ni aucun genre n'a négligé les effets que l'on peut tirer de cette passion universelle : l'argent. Mais aussi chacun a pu observer que, dans presque toutes les pièces antérieures au XIXe siècle, les poètes ont cherché à plaire au public en introduisant sur ce point une invraisemblance voulue. Dans quelle

société, sous quelle latitude, à quelle époque, a-t-on pu voler une bourse avec la désinvolture qu'apportent à cette opération les esclaves de Plaute ou les valets de Molière et de Regnard, aux applaudissements des voisins, et sans qu'il en coûte au voleur et à ses complices autre chose qu'un impudent aveu ou qu'une grotesque punition? Dans quelle monarchie, dans quelle république, les tuteurs et les pères se sont-ils laissés aussi gentiment berner? Où donc les héritages arrivent-ils à point nommé pour le bonheur d'un jeune couple amoureux? Et dans quelle famille voit-on survenir, au moment de l'embarras général, un oncle de Malabar ou de Gascogne, qui semble pressé de répandre à pleines mains sa fortune sur la vertu malheureuse ou sur le génie méconnu? Vous savez bien, par expérience, que ce sont là des aventures aussi *merveilleuses*, des mœurs aussi extraordinaires que celles des contes de fées.

La joie des spectateurs viendra donc, jusqu'au XIXe siècle, de ce qu'ils verront résolu, au théâtre, de la façon la plus aisée, la plus large, la plus inattendue, la plus romanesque, un des problèmes les plus cruels de la vie quotidienne. Les uns ont eu des procès : et qu'ils les aient perdus ou gagnés, ils ont su ce qu'il en coûte. D'autres ont espéré que leur pauvreté vertueuse, laborieuse, digne et persévérante, leur mériterait quelque jour tel héritage d'un collatéral ; et cet héritage, comme

va l'eau à la rivière, est allé à quelque parent déjà trop riche. D'autres ont une fille à marier, qui est charmante, et qui n'a pas de dot ; mais elle a déjà trente ans, et aucun de ses oncles ne se soucie de la pourvoir. Tous ces gens-là oublient pour un instant leurs maux et leurs rancunes, en écoutant l'une de ces pièces où les millions tombent du ciel, où les avares n'ont accumulé d'argent qu'au profit de jeunes amoureux, où les procès sont gagnés par la vertu, où la cupidité mène les coquins en prison. Est-il de plus heureuses et de plus consolantes illusions !

Turcaret même, quoi qu'on en dise, ne fait pas exception à cette règle générale de la comédie ancienne ou classique. Il n'y est pas question en effet des moyens *réels* par lesquels le financier s'est enrichi. On n'y voit pas la misère de ses victimes ; on n'y entend pas les soupirs ou les plaintes de ceux qu'il a dépouillés. Non. On se venge des maux causés par le *traitant*, maux qui vont vous atteindre demain, en assistant à sa propre ruine. On le regarde *plumer par une coquette*. Et ce *ricochet de fourberies* nous soulage, en nous prouvant que Turcaret sera puni par où il a péché.

Avec le XIXe siècle, nous allons voir se modifier profondément la *comédie d'argent*.

« C'est une chose singulière et digne de remarque, écrit Th. Gautier, en 1848, que l'intro-

duction de l'argent dans la littérature, comme but, comme moyen et comme idéal ; on n'en trouve aucune trace sérieuse avant notre époque. Dans les pistoles dérobées aux tuteurs et aux pères par les mauvais sujets de la comédie ancienne, c'est l'originalité de l'expédient et non la valeur de la somme que l'on considérait. Les échéances, les coups de Bourse et les grosses sommes sont des moyens d'intérêt tout modernes... Le public comprend tout cela (1). »

A partir du *Duhautcours*, de Picard (1801), il sera question, au théâtre, des moyens *réels* par lesquels on poursuit, on conserve, on perd la fortune ; des embarras *réels* que cause la pauvreté ; des tentations de la cupidité, des bénéfices et des retours de l'agiotage. Nous entendons causer de chiffres, du cours de la rente, de la hausse et de la baisse, de sociétés par actions... Les personnages de ces pièces n'auront rien de vague. Ils seront négociants, et l'on saura ce qu'ils vendent ; banquiers, et à quel taux ils *donnent* leur argent ; agents de change, avoués, huissiers... Bref, la vérité cruelle, exclue par l'ancienne comédie, va reparaître et régner en maîtresse sur le théâtre.

Comment s'expliquer que la vue de ces tracas financiers, de ces jeux de Bourse, de ces lâchetés

(1) *La Presse*, 24 janvier 1848 (*Hist. de l'art dram.* V. 218).

et de ces faillites, ait pu intéresser, c'est-à-dire *amuser*, les spectateurs du XIXe siècle ?

C'est, d'abord, que les poètes comiques, ceux qui ont l'ambition de peindre les mœurs, s'emparent naturellement des défauts et des vices les plus saillants de leur siècle. Or, la plaie nouvelle n'était-elle pas justement le besoin de la fortune, à tout prix et par tous les moyens ? Qui ferait l'histoire de la société, de 1800 à 1850, n'y trouverait-il pas, vivants, les types de Robert Macaire et de Bertrand, du spéculateur Challet, du banquier Verdier, du courtier Durosey ? Cette fièvre d'argent s'explique par le changement même des conditions. « Avant la Révolution, dit C. Bonjour, dans la préface de *l'Argent*, au lieu d'une noblesse nominale que nous avons aujourd'hui, il existait une noblesse réelle, qui avait ses droits et ses privilèges. Il fallait être gentilhomme pour avoir une grande existence sociale ; ce titre ouvrait l'accès à tous les emplois, à toutes les faveurs ; il était par conséquent le point de mire de la plupart des ambitions... Aussi la manie des titres était-elle la manie du temps ; et nos prédécesseurs, les poètes comiques, ont dirigé contre elle une partie de leurs traits. De nos jours, il n'en est point ainsi. Il n'y a plus guère en France que deux classes : les riches et les pauvres ; l'aristocratie des écus a remplacé celle des noms. Elle a bien aussi ses

travers et ses ridicules : je les ai attaqués, j'ai dû le faire (1). » C'était donc un champ fertile qui s'ouvrait devant les poètes comiques soucieux de vérité et de moralité. Ils étaient bien sûrs que le public, s'il souffrait peut-être de certains détails trop communs, applaudirait aux tirades contre les spéculateurs et les agioteurs. Que dis-je ? ceux-ci, pour soulager leur conscience, seraient les premiers à flétrir, au théâtre, la cupidité et le vol.

Mais, d'autre part, le public s'amuse toujours de ses propres ridicules ; on ne saisit bien en effet que ceux qui vous sont personnels. Tel qui n'a pas spéculé a été tenté de le faire ; tel autre se sent un gré infini de s'être honnêtement enrichi ; tel, qui vit de contestables gains à la Bourse, se persuade qu'il est absous de ses profits par les risques auxquels il s'expose. Chacun croit être resté en deçà de la limite où commence l'odieux, comme chaque bourgeois gentilhomme pouvait penser jadis qu'il évitait le ridicule de M. Jourdain. Et voilà pourquoi, en forçant légèrement les traits, la comédie de mœurs se fait applaudir par ses victimes elles-mêmes ; voilà pourquoi la caricature excite le rire de ceux qu'elle veut désigner à la malignité publique : bien plus, elle intéresse leur amour-propre.

(1) C. Bonjour, *Œuvres*, (éd. de 1902), II, 5.

Qui donc pourrait nier, d'ailleurs, que ces situations créées par l'*argent* ne fussent par elles-mêmes très dramatiques ? Le désir de faire fortune crée nécessairement des conflits de deux espèces : ceux des cupidités rivales, ceux de la conscience avec la cupidité : de là une action, un drame, au sens vrai du mot. De plus, la possession récente de la fortune entraîne, avec le besoin de briller, les ridicules qui en sont la conséquence chez les parvenus : la rivalité avec l'aristocratie de race, l'oubli de ses propres origines, ou parfois un orgueil à rebours qui pousse l'enrichi à exagérer la petitesse de ses origines pour accroître son mérite personnel. L'*argent* a donc ses travers particuliers ; et les poètes comiques eussent manqué à leur mission en négligeant cette mine si féconde même au seul point de vue de l'art.

Enfin, ne vit-on pas, sous la Restauration et sous Louis-Philippe, des financiers à qui leur influence, presque mystérieuse aux yeux du vulgaire, valut un titre de noblesse, une haute situation dans la politique, le droit de lier et de délier les questions intérieures et extérieures ? Leur élévation, et parfois leur chute profonde, avait je ne sais quoi de grandiose et de terrible qui contribuait à séduire et à charmer la curiosité publique. Il semblait que l'antique Fatalité planât au-dessus de la cohue vociférante des gens de Bourse, et dési-

gnât au hasard, pour de soudaines fortunes ou de déshonorantes ruines, ces nouvelles *puissances* « que l'on regardait de si bas ».

II

C'est tout d'abord dans le vaudeville ou « la petite comédie », cela va sans dire, que la question d'argent se *précise*.

En 1821, Picard, Waflard et Fulgence, font représenter, au Gymnase, *le Jeu de Bourse ou la Bascule*. Ils y donnent, en quelque sorte, le patron ou le moule de la plupart des comédies d'argent qui vont suivre jusqu'en 1848 ; et, d'ailleurs, la pièce n'est pas sans ressemblance avec la comédie typique de Picard, *les Marionnettes*. Un certain Gautier, petit propriétaire, spécule à la Bourse avec ses 4000 francs de rente. Il joue à la hausse, et gagne 400,000 francs. Dès lors, son caractère change ; il refuse sa fille au jeune avocat qui l'aime. Le père de l'avocat, un avoué, très fier jusqu'à ce jour, et tout à fait opposé au mariage de son fils avec la fille de Gautier, souhaite vivement cette union maintenant que le parti est devenu si avantageux. Lui-même, il joue à la Bourse. La roue tourne ; la baisse lui fait gagner une fortune, et

ruine Gautier. « Le mérite de cette ouvrage, dit le critique des *Débats*, est de ressembler du moins à une comédie, de peindre des mœurs existantes et des personnages qui ne sont pas des êtres de raison (1). »

A leur tour, Scribe et Bayard, en 1829, s'empareront de l'*argent* dans les *Actionnaires*. On y voit M. Piffart, sorte de Mercadet en herbe, qui lance des affaires magnifiques et fantaisistes. Il a eu l'idée de mettre en prairies la plaine alors déserte et stérile des Sablons ; il ne faudra, pour y arriver, que creuser des puits artésiens. « Trop de détails techniques », d'après les *Débats* (2) ; et l'observation est précieuse à recueillir. Elle nous prouve que le public voulait qu'on donnât à ces comédies d'*affaires* un certain air d'illusion scénique. Mais la même critique loue la vérité de l'assemblée des actionnaires, imitée de la remarquable réunion des créanciers dans *Duhautcours*.

J'ai rapproché ces deux petites pièces, afin de réserver la plus large place aux trois ouvrages importants que vit paraître une même année, 1826, et un même théâtre, les Français. Tant il est vrai que les auteurs et les directeurs sentaient que la curiosité publique était vivement portée vers les comédies de ce genre ! — Le *Globe* annonce,

(1) *Débats*, 28 juillet 1821.
(2) *Id.*, 27 octobre 1829.

le 27 juin 1826, que quatre pièces sont toutes prêtes... « Trois époques, dit le rédacteur, sont fameuses dans notre histoire par la passion et le scandale du jeu ; le système de Law, les fournitures du Directoire et l'agiotage de nos jours... M. Picard nous a laissé *Duhautcours*, admirable page d'histoire, censure amère et gaie tout à la fois. Qui de nos auteurs aura l'honneur d'imprimer sa marque sur le front de nos joueurs ? Nous verrons : le concours est ouvert ; et on se jette sur ce sujet comme sur des actions d'un emprunt royal ou républicain... »

Ces comédies étaient : *le Spéculateur*, de Riboutté ; *l'Agiotage*, de Picard et Empis ; *l'Argent ou les mœurs du siècle*, de Casimir Bonjour ; quant à la quatrième, *le Millionnaire*, son titre avait trompé le rédacteur du *Globe* : c'est un simple drame romanesque, qui tomba le premier soir, à l'Odéon (1).

Riboutté était déjà honorablement connu, nous l'avons dit, par son *Assemblée de famille* (1808). Mais, sans compter qu'il versifie d'une façon assez molle et qu'il manque de *trait*, Riboutté appartenait à l'école de la Chaussée et de Diderot, laquelle ne se distingue ni par la vérité de l'observation ni par la précision des caractères. Dans *le Spécu-*

(1) *Globe*, 8 août 1826.

lateur, on ne se plaignit pas de trouver trop de détails techniques ! Jugez plutôt de l'intrigue et des situations : voici deux négociants, Duvernet et Mesnard ; Duvernet a deux fils : l'un, Alexis, est le *spéculateur*, qui a fait une grande fortune ; l'autre, Jules, est peintre : vous êtes assuré, dès qu'un peintre apparaît dans une comédie, qu'il a beaucoup de talent, et qu'il sera décoré au dernier acte. Jules aime Jenny, fille de M. Mesnard ; un jeune avocat, fils de M. Mesnard, aime Henriette, fille de M. Duvernet, sœur d'Alexis et de Jules. Au dénouement, Alexis sera ruiné, et les amoureux seront tous récompensés. Cette intrigue n'est en soi ni bonne ni mauvaise ; tout dépend de la manière dont les mœurs des personnages, par rapport à l'*argent*, auront été observées et rendues. Eh bien, les spectateurs et les critiques, tout en reconnaissant que la tentative était honorable, furent unanimes dans leurs reproches : c'était un drame larmoyant et non une comédie fondée sur la réalité. « M. Riboutté, dit le *Globe*, n'a pas fait grands frais ; il ne s'est pas fatigué à observer ce qui se passe sous les hangars de la Bourse, dans les salons dorés de nos joueurs, ou dans les cabinets mystérieux des agents de change ; il n'a cherché, à ce qu'il paraît, ni vices ni ridicules ; cela donne du mal à étudier ; mieux vaut faire provision de bonnes

gens qui parlent honneur, gloire, sentiment... Quand on a l'âme tendre, il est si pénible de rire où d'être amer aux dépens de ses semblables; mieux vaut le côté piteux des choses (1). » Le critique du *Globe* remarque que tous les personnages sont des gens *honnêtes*, même le spéculateur Alexis qui, comme les autres, en arrive à la tirade de sensibilité. Prenons note de ce reproche; nous verrons tout à l'heure que C. Bonjour tombera dans l'excès contraire. Un seul fripon véritable traverse la pièce de Riboutté; c'est un valet courrier de bourse et messager de libertinage. Mais « les intrigants du jour, dit le *Globe*, ne sont pas sous la livrée; ils portent l'habit noir, ont le cabriolet et le jockey d'usage; on les rencontre autour de la cheminée du banquier ou de sa table à jeu; ils sont ses amis, ses meilleurs amis... Ce Frontin escroc donne la véritable date de la pièce; il la reporte tout juste à cinquante ans (2) ».

En résumé, succès d'estime. C'est également l'impression du *Journal des Débats* (3).

Observateurs plus attentifs, peintres plus scrupuleux, moralistes plus efficaces, Picard et Empis fondèrent leur *Agiotage* sur la vérité et la satire.

(1) *Globe*, 27 juin 1826.
(2) *Id.*, 27 juin 1826.
(3) *Débats*, 27 juin 1827.

Empis avait apporté à Picard un drame sombre et réaliste ; Picard en égaya l'intrigue, y jeta d'heureux épisodes, y introduisit des personnages et des traits comiques. Il en résulta un mélange heureux de réalisme et de fantaisie, où le dosage est assez habilement pratiqué pour que l'ensemble ait autant de variété que d'unité. Cette fois, nous n'avons plus affaire à un jeune homme, fils d'un riche négociant. Le spéculateur, ou l'*agioteur* principal, Saint-Clair, est un avocat ; et, s'il vous plaît, un avocat qui plaide ; qui, le matin, brille au Palais, et qui profite de sa situation au barreau pour *jouer* plus sûrement. Ajoutons qu'il est marié à une jeune femme qu'il aime, et à laquelle il cache ses spéculations. « C'est déjà une heureuse idée, écrit Dubois dans le *Globe*, d'avoir choisi pour principal personnage un homme que sa vie et toutes ses habitudes devraient préserver de la fureur du jeu. Si celui qui plaide contre les marchés à terme et toutes les subtiles conventions de la Bourse se laisse aller aux mêmes fautes ; si celui qui reçoit les confidences de tant de malheureux déçus, et quelquefois les aveux des fripons qui les ruinent, a pu chercher la fortune à travers tant de périls et de funestes capitulations de conscience, il faut donc que le mal soit universel et la contagion inévitable ; le jeu, l'agiotage sont donc le trait de

caractère du jour (1). » Mais Picard, fidèle à un principe que nous constatons dans toutes les comédies de l'époque, place à côté de son *agioteur*, esprit plutôt faible que corrompu, l'agent pernicieux qui l'entraîne et qui est réellement responsable de ses fautes. C'est un certain Durosey, assez semblable à Duhautcours. Le procédé, pour être en soi très conventionnel et usé dès cette époque, n'en est pas moins justifié par la nécessité de conserver au protagoniste les sympathies des spectateurs. Et non seulement on arrive à ce résultat en rejetant la plus grande partie de la responsabilité sur une canaille subalterne que l'on fera cueillir par la police au dénouement, mais encore en inventant, au cours de la pièce, une scène de tentation où la conscience du héros triomphera de sa faiblesse. Ici, nous voyons Saint-Clair, averti de sa ruine, et tenant dans ses mains un portefeuille à lui confié par le fermier Germont; Durosey le presse d'employer cet argent à payer ses *différences;* Saint-Clair résiste: décidément, c'est un honnête homme! Cette situation était indiquée dans *Duhautcours;* nous la retrouverons dans *l'Argent.*

Autour de Saint-Clair, tout le monde joue ou spécule; l'*agioteur* communique sa passion à son

(1) *Globe*, 27 juillet 1826.

père, à ses domestiques, à son fermier. L'enivrement est général. Et voilà qui est certes plus vrai et plus instructif que l'intrigue du *Spéculateur*. D'autant plus que Picard a su donner à chaque personnage une passion caractéristique tout à fait en rapport avec sa position sociale et avec son âge. Sans parler des domestiques qui vont à la loterie, le père de Saint-Clair nous représente le vieil égoïste, hypocrite faux philantrophe, et qui, tout en fulminant contre le jeu, joue lui-même par l'entremise de son filleul, qu'il a placé dans les bureaux d'un agent de change. Au moment où son fils est ruiné, le père Saint-Clair apprend qu'il a gagné des millions ; il ne veut pas avouer la source de cette fortune, et c'est une scène du meilleur comique que celle où le vieil hypocrite invente des contes où il s'embrouille lui-même pour expliquer ce soudain enrichissement. Il fait étalage de sensibilité et de vertu, au moment où le filleul vient annoncer que son patron, l'agent de change, a filé en emportant l'argent de ses clients. Ainsi, chacun reçoit son châtiment. Le jeune avocat reviendra à son honorable profession et au respect de son foyer ; le vieillard sera convaincu de mensonge et ruiné ; Durosey sera mis en prison ; et le *deus ex machina* de l'intrigue est un personnage très cher à Picard, un négociant de province, Marcel, qui arrive à point nommé pour sauver les

uns et perdre les autres. C'est Marcel qui prononce le mot de la fin : « Anathème à l'agiotage ! honneur et respect à l'industrie ! »

Tous les journaux du temps constatent le succès très vif de cette comédie ; tous en louent la *moralité*, et saisissent cette occasion pour signaler la gravité du péril et la nécessité de la répression. C'est une chose bien curieuse que cette indignation générale contre *le jeu de Bourse*, et qui prouve que la conscience publique, laquelle se ressaisit parfois au théâtre, s'effrayait et se scandalisait de voir s'élever comme par miracle des fortunes insolentes. « Ce jeu effroyable, dit le critique des *Débats*, ce jeu qui, par le nombre de ses victimes, devrait paraître plutôt favorisé que repoussé par l'opinion, ne compte cependant aucun approbateur sincère. Ceux qui jouent sont les premiers à condamner leur faiblesse ; ceux qui gagnent (et on peut les compter) rougissent d'un succès d'un jour dont des expériences quotidiennes leur ont appris à redouter le lendemain. Cependant, les alarmes règnent dans les familles... Les hommes prudents se plaignent avec indignation que l'autorité retienne captif sur ses lèvres le mot puissant qui mettrait un terme à tant de malheurs et à tant de désastres (1). » On lit des réflexions ana-

(1) *Débats*, 28 juillet 1826.

logues dans le *Figaro*, dans la *Gazette de France*, dans le *Constitutionnel*.

Dès le 24 juillet de cette année 1826, Casimir Bonjour avait écrit aux journaux pour annoncer une comédie composée par lui depuis deux ans, *l'Argent ou les mœurs du siècle*, et qui devait être représentée le 12 octobre. C. Bonjour a placé son action chez un banquier, Dalincourt. Celui-ci, comme le Saint-Clair de Picard, veut s'enrichir, mais repousse les moyens frauduleux ; comme Saint-Clair encore, il est dominé par un intrigant nommé Challet, qui, pour refaire sa fortune compromise, veut épouser Jenny, fille de Dalincourt et belle-fille de Mme Dalincourt. Challet est le *factotum* de la maison ; il joue à la Bourse pour le compte de Mme Dalincourt, et il amène des affaires de banque au mari : c'est ainsi que nous voyons arriver un baron allemand, M. de Neubourg, chargé par son gouvernement de négocier un emprunt, et qui accepte pour sa part une prime de 500,000 francs. L'intrigue est assez simple, et offre, çà et là, quelque analogie avec celle des *Effrontés*. Jenny aime un commis de son père, Jules de Belleville, fils d'un gentilhomme ruiné; bien entendu, Dalincourt ne veut pas de cette union, et même, menacé dans son crédit, il essaye de persuader à Jenny qu'elle doit épouser Challet pour sauver son père. Cependant, sur de

fausses nouvelles, Dalincourt est arrêté ; Challet s'échappe par la fenêtre ; Jules, dont le père vient de recouvrer sa fortune grâce à la loi d'indemnité des émigrés, délivre Dalincourt en se portant caution pour lui, et la pièce se termine par le mariage des jeunes gens.

Ce dont nous devons louer l'auteur, c'est d'avoir très fortement *poussé* le caractère de ses principaux personnages ; c'est d'avoir évité, même dans le dénouement, toute sensibilité et tout romanesque. Dalincourt est l'*homme d'argent*, qui ne comprend que l'*argent*, qui n'estime que l'*argent*. Il le déclare avec une brutale franchise, qui est l'inconscience naturelle d'un *caractère*. Tout le monde, dit-il, « court au temps de Plutus ». Mais la plupart prennent des chemins détournés, demandent des places, de la gloire, des rubans...

Moi, je vais droit au but, et je dis : c'est l'argent.
Ce mérite est le seul, je n'en connais point d'autre.
La vertu d'un pays est vice dans le nôtre,
Bien souvent la science est d'un faible secours,
Il est telle contrée où l'esprit n'a pas cours,
L'argent seul ici-bas réunit les suffrages ;
Partout où les humains ne sont pas des sauvages,
En Amérique, en Chine, aussi que chez nous,
Il plaît à tout le monde, il est de tous les goûts...
Qu'importe le climat, la couleur, l'idiome ?
Tout est là : pour l'aimer, il suffit qu'on soit homme.

L'être le plus grossier, le moins intelligent.
Peut ne pas croire en Dieu, mais il croit à l'argent (1).

Et, dans, la meilleure scène de l'ouvrage, au quatrième acte, Dalincourt et Challet trouvent en discutant les articles du contrat de mariage des mots cruels et profonds. Les deux fiancés cherchent à se duper réciproquement; d'abord attendris et désintéressés, ils en viennent au sarcasme et à l'injure ; Dalincourt veut garder la dot et n'en servir que la rente, Challet exige le capital : on transige enfin. Et cependant, la jeune fille se dit à elle-même :

Malheureuse Jenny, comme je suis vendue !

Aucun personnage n'échappe à la sévérité de l'auteur. Le gentilhomme, M. de Belleville, devenu riche, ne veut plus de Jenny pour son fils. Il faut que la fortune revienne à Dalincourt pour qu'il consente au mariage. Le baron de Neubourg est un escroc diplomatique. Le poète Tournefort est un industriel littéraire qui fabrique aux plus juste prix des ouvrages d'économie politique ou des épithalames. Les serviteurs sont dignes des maîtres : le valet met au Mont-de-Pitié la montre de Dalincourt pour *nourrir un terne* à la loterie ; et la

(1) *L'Argent*, acte II, sc. III.

femme de chambre, dans la version primitive, volait sa maîtresse pour le même motif. Seuls, les amoureux reposent quelque peu la vue ; mais leur avenir même est menacé : Dalincourt s'écrie, après les avoir pressés dans ses bras :

Mais, hélas ! dans dix ans, vaudront-ils que nous ?

Ainsi l'*Argent* est une comédie pessimiste, dont le comique même est sinistre, et dont l'impression finale est triste et décourageante.

Le public se fâcha. Après le deuxième acte, ce furent des murmures et des protestations ; à la fin de la représentation, Michelot, principal interprête, vint dire que l'auteur désirait garder l'anonyme. Cependant la pièce, allégée de quelques vers, reparut un certain nombre de fois ; et le public, tout en continuant à manifester de la résistance, parut goûter l'amer réalisme de l'œuvre. Entrons dans les raisons des spectateurs ; là doit être pour nous l'intérêt d'une étude encore plus sociale que littéraire. Les *Débats* enregistrent un singulier état de l'opinion : « Le sous-titre, *les Mœurs du siècle*, avait indisposé, à la première représentation, une grande partie des auditeurs, qui se sentaient exempts de complicité avec des êtres vils et odieux, dans la classe desquels on paraissait les ranger (1). » Le critique se plaint qu'il n'y a

(1) *Débats*, 18 oct. 1826.

pas d'*honnête homme* dans la pièce, pas de *raisonneur* ; et il cite l'exemple de Molière qui sait toujours placer dans la bouche d'un Ariste ou d'un Cléante, la leçon morale qu'il oppose aux vices et aux ridicules. Ainsi voilà un poète comique qui sort des sentiers battus, qui se refuse la facile satisfaction des tirades à effet contre l'argent, et les critiques contemporains se fâchent : Il me semble entendre Lafon, s'indignant de ce que Dumas père n'a pas placé dans *Christine* un « gaillard bien posé » qui fasse la leçon à « cette drôlesse de reine » !

Le *Figaro* exprime la même opinion, mais sans aucune animosité contre l'auteur ; là, le critique semble désapprouver la répugnance d'un public vraiment trop susceptible. « Ce qui, dans notre opinion, a nui à l'ouvrage, c'est l'extrême franchise avec laquelle l'auteur n'a pas craint de faire parler ses personnages. Ils pensent tout haut. Le public a été effrayé, en voyant, dans tout son hideux, l'égoïsme et la perversité de l'espèce humaine. D'ordinaire, on ne lui présente que de profil les vices que l'on met à la scène ; ou, si l'on est assez hardi pour les attaquer en face, on s'adresse à des sommités heureusement fort rares. Dans *l'Argent*, ce sont nos goûts, nos petites passions, nos lâches complaisances, à qui l'on fait la guerre. Le spectateur a pu y reconnaître non

seulement son voisin, mais encore lui-même (1). »

Le *Globe*, par la plume de Dubois, est très sévère ; il reproche à l'auteur l'uniformité des caractères, qui sont des *abstractions du vice ;* il le renvoie à Molière, — encore ! Et, ce qui est plus surprenant, il attaque la meilleure scène de l'ouvrage, celle du contrat, qu'il traite de *scandaleuse*. Par contre, il loue le style qui, sans doute, étincelle çà et là de traits vifs et brillants ; mais aujourd'hui nous retournerions plutôt l'éloge et la critique (2).

L'auteur sentit vivement ces attaques. Il y répondit dans une préface ; et sa défense est intéressante : «... On m'a spirituellement demandé, dit-il, *un petit bout d'honnête homme*. Ce genre d'opposition est si ordinaire dans une comédie qu'on me fera bien l'honneur de croire que j'y avais pensé. Mais je n'ai pas voulu l'admettre. L'identité de ridicules dans mes personnages était une nécessité de mon sujet, tel que je l'ai conçu. La variété ne pouvait exister que dans les formes du travers, et les jeunes gens seuls devaient faire le contraste. Mon tableau pousse au noir, je le sais ; la société actuelle offre des points de vue plus riants, que plus tard je saisirai sans doute. J'ai fait choix de celui-ci dans un moment de misanthropie. Quoi qu'il en soit, je le répète, je crois être dans la

(1) *Figaro*, 13 oct. 1826.
(2) *Globe*, 14 oct. 1826.

vérité ; *j'ai peint ce que j'ai sous les yeux, ce qu'on rencontre à chaque pas.* » Il répond également au reproche d'avoir fait des personnalités ; déjà, il avait protesté, dans une lettre communiquée aux journaux, contre certaines allusions aux financiers célèbres de son temps (1) « Ces messieurs se sont reconnus, dit le *Figaro,* se sont trouvés laids et ont voulu briser la glace (2). »

N'est-il pas singulier qu'une de ces comédies que l'on considère de loin, d'après sa date et sur le seul nom de son auteur, comme un ouvrage timide et banal, ait précisément encouru le reproche de réalisme et de pessimisme ? Mais ne sera-t-on pas étonné plus encore, en constatant les résistances du public, pour des motifs analogues, contre *le Mariage d'argent* de Scribe ?

III

Laissons, en effet, la Bourse et les agioteurs, laissons *la Grande Bourse et les petites bourses*, de Clairville et Fauquemont (1845) (3), et autres petites pièces de ce genre, pour arriver à celles où

(1) *Débats*, 18 oct. 1826.
(2) *Figaro*, 3 nov. 1826.
(3) Th. Gautier, *Hist. de l'art. dram*, IV, 137.

l'argent n'entre plus qu'à titre de combinaison ou de ressort accessoire.

Assez curieuse, mais plutôt romanesque que réelle, est la comédie de d'Epagny, *Luxe et indigence*, jouée à l'Odéon en janvier 1824. On peut y signaler une jolie scène. Dans un ménage désordonné, endetté, réduit aux expédients, dont le loyer n'est pas payé, la femme trouve le moyen d'emprunter une certaine somme ; elle laisse les billets de banque sur la table de la salle à manger ; le propriétaire, ses quittances arriérées à la main, entre et s'empare de l'argent qui traîne : il le portera en compte. La situation qui en résulte est amusante, car avec cet argent on devait donner un bal.

Le Mariage d'argent est certainement une des meilleures pièces de Scribe ; c'est une de celles, nous verrons pourquoi, qui fut le plus mal accueillie. Dorbeval est banquier, Scribe, qui n'est pas un grand psychologue, a cependant bien saisi l'état d'âme de cet homme d'argent qui se définit ainsi lui-même : « Oui, mes amis, oui, quoi qu'on en dise, la fortune n'a point gâté mon cœur ; je suis toujours avec vous ce que j'étais autrefois : un bon enfant, et pas autre chose. Si avec d'autres, parfois, je suis un peu orgueilleux, un peu... fat, c'est que, dans ma position, il est bien difficile de résister au contentement de soi-même. On peut

s'aveugler sur son esprit, mais non sur ses écus. Ils sont là dans ma caisse : un mérite bien en règle, dont j'ai la clef ; et quand on peut soi-même évaluer ce qu'on vaut, à un centime près, ce n'est plus de l'orgueil, c'est de l'arithmétique (1). » Au milieu de sa famille, de ses amis, de ses invités, l'*argent* reste sa seule préoccupation. On le voit entrer en scène un carnet à la main, et se parlant à lui-même... « Est-ce qu'il compose » ? demande quelqu'un. « Du tout, répond sa femme ; il revient de la Bourse (2). » Il connaît d'ailleurs très bien le monde auquel il appartient, et n'a pas une confiance exagérée en ses confrère. « Ce Lajaunais va *manquer*, j'en suis sûr. J'ai trop l'habitude du monde et des affaires pour en douter encore ! Il vient d'acheter un attelage superbe, des diamants à sa femme ; il annonce un grand bal... Cette nuit, peut-être, il partira pour Bruxelles ! on ne peut pas d'avance le faire arrêter ; car tout le monde en est là ; c'est détruire la confiance, c'est donner un mauvais exemple (3). » Comme il veut à la fois « assurer ses capitaux et le bonheur d'un ami », il propose à Poligni d'épouser sa pupille Hermance et d'acheter, avec la dot, la charge d'agent de change de ce Lajaunais qui est son débiteur.

(1) *Le Mariage d'argent*, I, 4.
(2) Id. II, 4.
(3) Id. II, 5.

Or, Poligni est le vrai *caractère* de cette pièce. C'est un homme du monde, un galant homme, brillant, dépensier, qui, au siècle précédent, se serait ruiné gaiement, et peut-être aurait épousé, pour redorer son blason ou fumer ses terres, la fille d'un financier, — mais sans jamais songer qu'il pût devenir financier lui-même. Et Scribe a justement compris que, dans la société de la Restauration, les choses ne se passaient plus de la sorte ; qu'un titre de noblesse n'avait plus à lui seul un suffisant prestige pour valoir une dot considérable ; et que, par un très singulier mélange d'ambition et de point d'honneur, le gentilhomme ruiné voudrait désormais *faire valoir* l'argent qu'il épousait.

La lutte qui s'élève, dans le cœur de Poligni, entre un ancien amour et la tentation de ce riche mariage, n'est pas toujours exposée avec toutes les nuances que l'on souhaiterait ; mais voyez cependant comme Scribe a bien saisi le *moment*, comme il a vu et voulu faire voir un nouvel état moral dans l'âme de ses contemporains : « En sortant du collège, dit l'artiste Olivier à Poligni, tu t'es fait militaire, parce qu'alors c'était l'état à la mode, l'état sur lequel tous les regards étaient fixés. En vain, je te représentais les dangers que tu allais courir, un avenir incertain : tu ne voyais rien que l'épaulette en perspective et les faction-

naires qui te porteraient les armes quand tu entrerais aux Tuileries. C'est pour un pareil motif que vingt fois tu as exposé ta vie... Depuis, la scène a changé : aux prestiges de la gloire ont succédé ceux de la fortune. Les altesses financières brillent maintenant au premier rang ; les gens riches sont des puissances, et leur éclat n'a pas manqué de te séduire. Ne pouvant être comme eux, tu cherches du moins à t'en rapprocher ; tu te plais dans leur société ; tu es fier de les connaître ; et souvent, je l'ai remarqué, quand nous nous promenions ensemble, un ami à pied qui te donnait une poignée de main te faisait moins de plaisir qu'un indifférent qui te saluait en voiture (1).» Et l'on citerait vingt passages de la pièce où l'auteur a parfaitement exprimé les sentiments de sa génération.

Poligni, tout en restant sympathique, cède peu à peu, comme malgré lui, et sous la pression des circonstances, à l'attrait de l'argent ; il souffre, il combat, mais il se laisse entraîner. Et quand le *sacrifice* est complet, quand il a décidément préféré à Mme de Brienne, la jeune veuve qui représente pour lui l'amour désintéressé et romanesque, Hermance, la frivole et riche jeune fille, il dit à Olivier : « Ce qui m'y forçait ? l'ambition, la va-

(1) *Le Mariage d'argent*, I, 3.

nité, le désir des richesses, le désir de briller... J'ai déjà reçu sa dot : elle est là, j'en ai disposé d'avance, je l'ai presque employée. Je sais comme toi que j'y puis renoncer encore, je sais même qu'en vendant tout ce que je possède je retrouve ma liberté au prix de l'indigence : mais, te l'avouerai-je enfin ? cette fortune dont j'ai déjà fait l'essai, cette fortune qu'on ne goûte pas impunément, est devenue pour moi le premier des biens. Plutôt mourir que de déchoir à tous les yeux ! et je sacrifierais à cette idée mon avenir, mon amour, Mme de Brienne, et moi-même s'il le faut (1). »

N'est-ce pas encore une heureuse invention, digne d'un peintre de mœurs, que d'avoir représenté à côté du banquier Dorbeval, toujours absorbé par les chiffres et par le désir de briller, une épouse dolente et délaissée, vertueuse, mais prête à céder au mal par lassitude, par ennui, par révolte. Mme Dorbeval est courtisée par un jeune diplomate, M. de Nangis ; elle résiste à ses avances ; elle implore contre cette tentation qui la charme le secours de Mme de Brienne. Mais son refuge naturel et son légitime appui, elle devrait les trouver chez son mari ; et le mari croit avoir tout fait pour sa femme, en assurant son luxe et

(1) *Le Mariage d'argent*, V, 3.

ses plaisirs mondains. Etudiez encore le caractère d'Hermance, l'ingénue du monde financier, qui joue la comédie de société, et quelle comédie ! le rôle de Fanchette dans *le Mariage de Figaro* ; et qui accepte l'inconnu de la veille, heureuse de penser qu'elle dominera son mari de toute l'importance de sa dot. Rien de forcé dans ce personnage qui est bien *de son monde* et *de son temps*.

Cette véritable comédie de mœurs fut mal reçue par les contemporains. Le feuilleton des *Débats* constate que les spectateurs « ont été indisposés par les hésitations et la mobilité de Poligni » ; scandalisés parce que Mme Doberval, une femme mariée, avoue qu'elle n'est pas insensible aux assiduités de M. de Nangis ; révoltés par le rôle d'Hermance, beaucoup trop léger ; et qu'ils ont jugé invraisemblable que Mme de Brienne, une jeune veuve riche, donnât sa main à un artiste sans fortune, Olivier ! Le critique proteste contre le mauvais goût et les susceptibilités hypocrites du public. « Poètes comiques, dit-il, brisez ces pinceaux ! La comédie n'est plus le tableau des travers, des ridicules, des vices, pas même des faiblesses ; n'offrez plus rien ni au rire vengeur, ni à l'innocente censure de nos spectateurs ; que vos héros de théâtre soient des modèles de grandeur d'âme, de désintéressement et d'honneur ! N'est-ce pas ce que vous avez tous les jours sous

les yeux? Et que trouvez-vous tous les jours à la Bourse et chez Tortoni, que des Aristide, des Philopœmen et des Caton?... Hermance a été élevée dans les plus brillants pensionnats de la capitale : et supposer qu'il puisse en sortir de jeunes coquettes, c'est évidemment calomnier ces institutions ! (1) » Le rédacteur des *Débats* n'en affirme pas moins, pour son compte, que Scribe a fait une comédie *fidèle* et *ressemblante* ; de sa critique, très judicieuse, il ressort que le public a été pour ainsi dire trompé par le titre de la pièce : on attendait du *romanesque* ; on a eu de la vérité.

Quelques jours après, le journal des *Débats* revient sur le *Mariage d'argent*. Il constate que l'affluence était grande, à la seconde représentation : « Les connaisseurs avaient besoin de fixer leur opinion sur un ouvrage jugé le soir même et condamné dès le lendemain matin avec une précipitation toujours suspecte ; *les gens du monde et surtout les gens de finances étaient bien aises de s'assurer par eux-mêmes jusqu'à quel point un observateur ingénieux avait pu saisir ou manquer leur ressemblance.* » Cette fois, la pièce fut écoutée avec une très attentive curiosité ; on ne blâma certains passages que par le silence. Et le rédacteur détermine très sûrement le vrai sujet traité par Scribe : « ... Poligny, dit-il, as-

(1) *Débats*, 5 déc. 1827.

pire à l'opulence, et il va trouver l'occasion fatale d'y parvenir. C'est cette cupidité, ce besoin de briller, cette soif ardente des jouissances du luxe, qui forment le nœud de la pièce ; ou plutôt, c'est la pièce elle-même (1). »

Dans le *Globe* (2), se trouve un article assez singulier sur le *Mariage d'argent*. Après des observations très intéressantes et très paradoxales sur les rapports du vaudeville et de la comédie (nous avons cité plus haut tout ce passage), Ch. Magnin fait de la pièce une analyse étroite, sévère, et assez inintelligente. Il juge les situations romanesques et les caractères faux. Il ne loue que des *mots heureux*. D'ordinaire, le rédacteur du *Globe* saisit mieux la nouveauté et la signification des ouvrages dramatiques.

Vingt ans plus tard, en 1847, *Le Mariage d'argent* fut repris au Théâtre-Français. Et, cette fois, la société était mûre pour le comprendre. Th. Gautier écrit : « *Le Mariage d'argent* est la pièce du spirituel et fécond vaudevilliste qui se rapproche le plus de la haute comédie, de la comédie humaine et sérieuse ; l'idée qui en fait le fond est triste comme une vérité ; il y a de l'observation, des caractères assez bien tracés, des mots fins (3). »

(1) *Débats*, 7 décembre 1827.
(2) *Globe*, 8 décembre 1827.
(3) *La Presse*, 1er mars 1847 (*Hist. de l'art dram.*, V, 48).

Jules Janin qui, la plupart du temps, est très dur envers Scribe, constate également le succès de la reprise (1).

C'est encore sur la puissance presque exclusive de l'argent que roule une autre pièce de Scribe, *Le Puff*, représentée en 1848. *Puff* signifie réclame, blague, mensonge ; c'est « l'art de semer et de faire éclore, à son profit, la chose qui n'est pas... Il y a le puff de bienfaisance, le puff de désintéressement, le puff de patriotisme et le puff de dévotion..., car le puff est à l'usage de tous les états, de tous les rangs, de toutes les classes, en reconnaissant cependant, car il faut être juste, que les avocats, les journalistes et les médecins en font la consommation la plus habituelle et la plus forte ! (2) » Mais c'est pour l'argent, et avec de l'argent, que se pratiquent les meilleurs puffs. Nous voyons ici le comte de Marignan qui se fait une réputation littéraire, académique, politique, en payant et les manuscrits de ses ouvrages, et l'imprimeur, et les journalistes, et la réclame. C'est pour son argent qu'il veut épouser Antonia, pupille d'un vieil original, César Desgaudets, fort estimé, malgré sa pauvreté, parce qu'il est assez habile pour se donner aux yeux de tous comme riche et avare. Le frère d'Antonia, Maxence, est

(1) *Débats*, 1er mars 1847.
(2) *Le Puff*, I. 2.

un spéculateur effronté ; il lance des entreprises, notamment des chemins de fer, et joue d'avance sur des *actions* fictives ; il gagne, il perd, il compromet un moment la dot de sa sœur. Bref, la pièce est pleine de détails relatifs à l'argent et aux moyens par lesquels l'on s'enrichit ou l'on se ruine. Elle était, je crois, encore plus *actuelle* et plus vraie, par la satire des *puffeurs* de toute espèce, aux approches de cette révolution de 1848 qui fut d'abord une protestation indignée contre les tartufes de libéralisme, les Robert Macaire de tribune, les Bertrand de la finance, les Bilboquet de la politique, — pour être immédiatement confisquée par la même bande qui avait été changer de costume dans la coulisse. *Le Puff* est, à sa date, une comédie autrement forte que les *Cabotins* de Pailleron. Cependant, le romanesque en gâte, çà et là, la vérité. Les rôles de femmes n'y ont point de vie ; et le jeune officier, Albert d'Angremont, cet Alceste dont César Desgaudets est le Philinte, manque de vigueur réelle et de signification ; d'ailleurs, il finit par capituler.

Th. Gautier est très sévère pour *Le Puff*. Il reprend à ce sujet ses plus violentes et ses méprisantes critiques contre Scribe ; mais, sans le vouloir, il fait justement ressortir le mérite de la pièce, puisqu'il accuse l'auteur d'avoir la plus triste *philosophie*, de manquer d'idéal, d'enthousiasme, de

généreux instincts. « La seule chose regardée comme raisonnable dans les pièces de M. Scribe, dit-il, c'est de se faire une *position*. Une position, voilà le but, la fin nécessaire ; à cela l'on doit tout sacrifier. Le reste est folie, chimère, illusion, pur caprice d'esprits romanesques. Cet idéal bourgeois est fort goûté aujourd'hui (1). » Oui, mais c'est pour cela que Scribe, dans *Le Puff* comme dans *Le Mariage d'argent*, est quelque chose de plus qu'un *amuseur*, qu'un *charpentier* : les reproches même de Th. Gautier nous prouvent qu'il a peint les mœurs, et que ses comédies nous renseignent sur l'état d'âme de ses contemporains. Et c'est ce qu'il fallait démontrer.

(1) *Presse*, 24 janvier 1848 (*Hist. de l'art dram.*, V, 217).

CHAPITRE VI

Les comédies relatives à la *politique*. — Les mœurs électorales: *Les Deux Candidats*, d'O. Leroy (1821); — *Une journée d'élection*, de Delaville de Mirmont (1829); — *Naissance, fortune et mérite*, de Casimir Bonjour (1831). — L' « *arrivisme* » : *Le solliciteur*, de Scribe (1817; — *La Manie des places*, de Scribe (1828); — *Le Charlatanisme*, de Scribe (1825); — *La Camaraderie*, de Scribe (1837); — *La Calomnie*, de Scribe (1840); — *Le Protecteur et le mari*, de Casimir Bonjour (1826); — *Bertrand et Raton*, de Scribe (1833). — La lutte des classes: *Les Trois Quartiers*, de Picard et Mazères (1827); — *Avant, pendant et après*, de Scribe (1828); — *Les Boudeurs*, de Longpré (1835); — *Les Aristocraties*, d'E. Arago (1847).

I

En passant de l'argent à la politique, *Le Puff* peut servir de transition. Mais là, plus encore, nous devons déblayer largement une matière qui pourrait à elle seule fournir plusieurs volumes. Ecartons d'abord toute la catégorie des pièces d'actualité, inspirées soit par les anniversaires politiques, soit par les événements. Les années 1830 et 1831 virent éclore, nous l'avons dit, un grand nombre

d'*à-propos*, si ce sous-titre convient à des ouvrages où l'on flattait si maladroitement le nouveau pouvoir en outrageant si lâchement le pouvoir tombé : de ces pièces-là on trouvera une excellente liste critique dans les deux volumes de M. Lenient (1). Et ramenons à trois points les comédies politiques de cette période : *Les mœurs électorales*, — *La manie des places*, — *La lutte des classes*.

Aujourd'hui, il n'y a guère de plaisanteries plus faciles et plus fades que celles qui se rapportent au parlementarisme. Cependant, notre théâtre contemporain offre quelques pièces très distinguées où nos auteurs comiques ont marqué, en traits durables, les vices et les travers de nos représentants et de nos ministres. Citons le *Rabagas*, de V. Sardou ; *Monsieur le Ministre*, de J. Claretie ; *Numa Roumestan*, d'A. Daudet ; *Le Député Leveau*, de J. Lemaître, etc. Mais le plaisir que nous y prenons est plutôt une sorte de vengeance contre un régime dont, depuis longtemps, nous avons jugé les défauts et les surprises, et qui, admirable en théorie, dément trop souvent ses plus essentielles promesses. C'est un sujet que j'ai traité ailleurs (2).

En 1828, 1830, 1840, on éprouvait encore une

(1) *La Comédie en France au* XIXe *siècle*, 2 vol. 8°, Paris, Hachette, 1898.

(2) Cf. *La politique au théâtre sous la troisième république* : I. *Les mœurs parlementaires* (*Correspondant* du 25 août 1903).

sorte de curiosité maligne, sans doute, mais sympathique, à l'égard du parlementarisme ; il n'est pas une des pièces de cette époque où nous ne trouvions, à côté de ceux qui veulent exploiter à leur profit la naïveté des électeurs, un candidat vertueux, indépendant, intègre, qui réussit au dénouement. D'autre part, si nous pouvons encore peindre des députés, l'électeur nous échappe : il est légion ; il n'a plus de traits bien caractéristiques ; il est devenu automatique et sceptique. Avant l'établissement du suffrage universel, l'*électeur*, bourgeois aisé, notable commerçant, paysan riche, *capacité*, offrait à la curiosité du public, au talent des auteurs, à la verve même des acteurs, une série de types vraiment dignes de la scène comique.

Parmi les très nombreuses pièces qui touchent à ces mœurs disparues, nous en retiendrons seulement quelques-unes. *Les Deux candidats ou Une veille d'élection*, d'Onésime Leroy, pièce représentée à l'Odéon sous un autre titre, imposé par la censure, *La Fausse modestie*, et qui offre, dès 1821, trois types qui entreront nécessairement dans toute comédie de ce genre. Un riche propriétaire, Hautinval, est candidat aux élections législatives à X... Il espère, une fois député, obtenir la main de la comtesse Emilie d'Alban, jeune veuve ; mais, en politique comme en amour, il a pour rival

l'avocat Dercy. Son agent électoral est un certain Courville qui, pour lui assurer l'admiration et la voix de tout le *collège*, imagine des moyens assez naïfs. Qu'on en juge : d'abord Courville paye un ouvrier qui doit se jeter à l'eau, et se laisser sauver par Hautinval ; puis, comme on parle beaucoup dans le pays d'un ouvrage anonyme sur l'*Ambition*, ouvrage écrit par Dercy, Courville répète partout que Hautinval en est l'auteur ; enfin, l'agent zélé organise à l'hôtel un grand repas où sont invités les électeurs du canton. Mais rien ne réussit : l'ouvrier, qui s'est grisé, jase ; Dercy se déclare authentique écrivain du livre ; et Hautinval, démasqué, est la risée des électeurs qu'il avait rassemblés à la table d'hôte. Qu'importe ! Courville lui rend bon espoir en lui proposant d'aller poser sa candidature dans un pays où on ne le connaît point ; et le voilà parti pour les Pyrénées. « Ce n'est pas une pièce de mœurs, disent les *Débats*, c'est une anecdote, qui serait assez comique si, dans ces sortes de sujets, l'auteur pouvait jouir des droits de la liberté commune, et s'il n'était pas condamné, par la nature même des choses, à émousser plutôt qu'à aiguiser les traits de la plaisanterie et de la satire... Il n'est pas impossible de faire une bonne comédie politique ; mais je réponds que plus elle sera bonne, plus il sera impossible de la faire jouer. On en devine la rai-

son sans qu'il soit nécessaire de la dire... Nous ne disons pas dans les journaux tout ce qui se passe; comment concevoir que l'on mît sur un théâtre tout ce qu'il plairait à un auteur d'imaginer (1)? »

Une Journée d'élection, de Delaville, reçue aux Français dès 1823 et jouée seulement en 1829, avait perdu, dans cet intervalle de six ans, une grande partie de son actualité. Mais cette comédie est assurément plus complète que la précédente. On y voit deux *ultras*, l'un de droite, le duc de Gouberval, l'autre de gauche, Duramet, en concurrence pour un siège de député avec Frimont, honnête industriel. Frimont sera nommé. — L'intérêt encore actuel de la pièce est dans le rôle du sous-préfet, M. de Moranville, qui pratique avec un tranquille cynisme la candidature officielle. Aussi tous les fonctionnaires de la ville sont-ils mêlés à l'action : Mme Godard, directrice de la poste ; M. Corbinau, receveur de l'enregistrement; M. Brocheton, receveur des contributions; M. L'Hirondelle, sous-inspecteur des forêts ; M. Verdelet, greffier du tribunal ; deux percepteurs, deux facteurs. Quoique assez faible d'intrigue et de style, cette comédie a donc le mérite de nous faire pénétrer dans les dessous d'une élection et de représenter quelques-uns des vices essentiels du régime parlementaire.

(1) *Débats*, 17 oct. 1821.

Mais la pièce où les différents types de candidats et d'électeurs sont le plus nettement dessinés, est celle que Casimir Bonjour composa sous le ministère Martignac, fit recevoir et monter à l'Odéon en 1829, retira volontairement (1), remit à la scène le 15 mai 1831, et qui porte le titre suivant : *Naissance, fortune et mérite, ou L'Epreuve électorale.* Trois candidats sont en présence, comme dans la comédie de Delaville : un marquis ruiné, M. de Beaugency, qui compte sur la politique pour refaire sa fortune et qui se sent profondément humilié de descendre jusqu'à solliciter les voix des électeurs ; M. Lisieux, tartufe de libéralisme, se croit, lui, assez riche pour devenir député ; enfin, un jeune officier du génie, Solange, homme « aussi modeste que distingué », l'emportera, presque malgré lui et sans aucune intrigue, sur ses deux concurrents. L'amour se mêle à l'action : les trois personnages recherchent en ma-

(1) Voir dans le *Figaro* du 5 déc. 1829 la lettre par laquelle C. Bonjour annonce qu'il retire sa pièce. «... Ce qui est légitime à des époques ordinaires, dit-il, deviendrait un tort grave dans les circonstances politiques où nous nous trouvons. Je me suis donc décidé à sacrifier mes intérêts à un devoir de la plus haute convenance. Ayez la bonté, Monsieur, d'annoncer que, par égard pour le public et pour une classe à qui la Charte a confié nos destinées, je viens de retirer mon ouvrage, sauf à le reprendre dans d'autres temps. Ces temps sans doute ne sont pas éloignés ; je le désire comme citoyen beaucoup plus que comme poète. »

riage Caroline, fille de M. Dumont, ancien marchand de cachemires, et celui-ci attend les élections pour se décider : « Mon gendre, dit-il avec emphase, sortira de l'urne ! » Autour des candidats gravitent les électeurs.

Si les combinaisons dramatiques de *L'Épreuve électorale* ne sont pas, on le voit, très nouvelles, les types n'y manquent pas de précision, et C. Bonjour a su placer sur les lèvres de M. Lisieux, de l'agent Fournier, du tailleur Ramelot, du bonnetier Buteux, des discours et des mots qui peignent les mœurs et décèlent le caractère. « Certes, dit M. Lisieux, j'ai fait mes preuves !... J'ai une fortune indépendante, moi ; je produis, je consomme, je suis utile ! Et puisqu'il est vrai, suivant les économistes, qu'on ne peut augmenter son bien-être sans ajouter à celui des autres, j'ai fait beaucoup pour l'Etat, car j'ai acquis 120.000 francs de rente... Eh bien, ces 120.000 francs de rente, Monsieur, qu'est-ce que cela m'a rapporté, je vous le demande ? Rien, absolument rien ; je n'ai pas obtenu la plus légère faveur. Si je suis baron, c'est que j'ai acheté mon titre ; du reste, je n'ai pas même la croix... que j'ai vingt fois demandée. Non, véritablement, on ne fait pas assez pour les gens riches. — C'est vrai, répond Solange ; on ne fait pas assez pour les gens qui ont tout (1). » Li-

(1) *Naissance, fortune et mérite*, art. I, s. 13.

sieux met aussi dans sa profession de foi quelques phrases excellentes et qui sont du meilleur comique, de ce comique involontaire que l'on peut rencontrer dans la réalité. « ... On a attaqué ma conduite politique ; ma vie est là pour répondre. Nommé très jeune encore maire de ma commune, j'ai servi les divers gouvernements qui se sont succédé, et je les ai servis loyalement. Réintégré depuis peu dans ces fonctions, j'ai juré obéissance au roi des Français ; *je serai fidèle à ce serment comme je l'ai été à tous ceux que j'ai prêtés jusqu'ici* (1). »

Ce sont aussi de bonnes silhouettes, et qui font penser aux meilleurs passages de *Jérôme Paturot*, que celles de Buteux et de Ramelot ; l'un, petit marchand à la tournure épaisse, retors comme un paysan, et n'avouant qu'après un bon dîner aux dépens des candidats, qu'il a obtenu une réduction d'impôts et qu'il n'est plus électeur ; l'autre, élégant et faiseur, arrivant en voiture, suivi d'un jockey, s'intitulant *négociant-tailleur*. « Voyez les progrès de la civilisation, s'écrie Lisieux qui, tout en essayant un habit, sollicite la voix de son tailleur ; comme tout s'ennoblit, se perfectionne, s'épure ! Les métiers deviennent des arts, les arts deviennent des... C'est vraiment admirable (2) ! » Enfin, le rôle de la jeune fille sort

(1) *Naissance, fortune et mérite*, II, 5.
(2) Id. II, 10.

quelque peu de la banalité. Caroline aime Solange; elle sait que son père veut lui faire épouser celui de ses prétendants qui deviendra député. Aussi s'intéresse-t-elle aux élections ; elle lit le *Constitutionnel* et place, çà et là, dans le dialogue, des réflexions politiques, inattendues, d'une ingénuité très originale. C'est déjà une petite fille de Labiche ou d'Halévy.

Bref, cette pièce, écrite en prose rapide et incisive, est une des plus spirituelles dans le genre que nous étudions. Le jour où elle fut représentée, la loi électorale avait été modifiée, et toutes les allusions ne portèrent pas également ; elle n'en obtint pas moins un vif succès. Le seul critique qui se fâcha fut Jules Janin, qui, en reproduisant au premier volume de sa *Littérature dramatique* son feuilleton du 15 mai 1831, se juge ainsi lui-même : « Ça n'était pas bon tout cela, ça n'était pas de la critique, ça manquait de bon goût, d'urbanité, de justice... (1) » Le rédacteur du *Constitutionnel* (journal qu'il est bon d'interroger sur une comédie politique) loue la pièce sans restriction, et résume ainsi ses éloges : « Ce tableau, *emprunté à nos mœurs*, est plein d'esprit et de vérité (2). »

Du *parlementarisme*, nous en trouverons encore beaucoup dans les comédies où les écrivains de

(1) J. Janin. *Hist. de la littér. dram.*, I. 134.
(2) *Constitutionnel*, 16 mai 1831.

la Restauration et de la monarchie de Juillet ont attaqué un des travers les plus caractéristiques de leur temps, *la manie des places*. On y aperçoit des silhouettes de députés, de pairs de France, de ministres, que le public reconnaissait pour exactes, et qui restent à distance des caricatures ou parfois des portraits.

II

Scribe, qui vraiment a le premier *esquissé* tous les sujets et *croqué* tous les types de son temps (sauf à reprendre plus tard ses ébauches pour en faire des tableaux), a donné en 1817 une fort jolie petite pièce : *Le Solliciteur ou l'Art d'obtenir des places*. On y voit, dans l'antichambre d'un ministère, M. Lespérance, qui sollicite depuis dix ans, et qui finit par arriver jusqu'au secrétaire général en se chargeant de lui porter son déjeuner, pendant que M. Sorbet, le traiteur, court après un employé, son débiteur. Malheureusement, au lieu de sa propre pétition, il lui remet celle d'une jeune veuve, Mme de Versac, qui protège un lieutenant... Pour lui, c'est à recommencer.

La satire est à la fois plus piquante et plus pré-

cise, dans *La Manie des places* (1828), où un certain M. de Berlac, que le désir obstiné d'occuper une haute situation administrative a rendu absolument fou, passe son temps à se décerner à lui-même des cordons, des dignités, des portefeuilles... « Aujourd'hui, il se nomme chef de division ; demain, secrétaire général ; après-demain, ministre ; et puis il recommence... Du reste, il est impossible d'exercer avec plus de probité : tout au mérite, rien à la faveur. Enfin, une folie complète. » Il raisonne d'ailleurs fort bien sur tous les autres sujets. « Semblable à Don Quichotte qui n'extravaguait que lorsqu'il était question de chevalerie, M. de Berlac ne perd la tête que quand il s'agit de places ou de dignités. L'un prenait des auberges pour des châteaux, et celui-ci prend toutes les maisons pour des ministères » (1).

Mais la folie de M. de Berlac sert avant tout à l'intrigue ; la peinture de mœurs, légère sans doute et pourtant très juste, se trouve plutôt chez les autres personnages, solliciteurs et flatteurs, qui entourent le prétendu ministre, lui arrachent des places, et sont furieux de les perdre. Le vrai *maniaque* de la pièce est M. de Noirmont, inspecteur général destitué, qui a rencontré le pseudo-ministre à Fontainebleau, lui a offert une place dans sa

(1) *La Manie des places*, 3. 1.

voiture, se fait nommer par lui secrétaire général, et rêve d'arriver aux plus hautes dignités. C'est tout haut, même, qu'il en rêve; et les gens de l'hôtel, prévenus qu'ils ont un fou chez eux, le prennent pour M. de Berlac, et le font transporter à Charenton... Un commissaire du Mont-de-Piété obtient de Berlac une recette des finances. La maîtresse de l'hôtel lui offre son mari comme *chef*, et elle énumère ses titres : « Auteur d'un traité sur le macaroni ; attaché au dernier conclave en qualité de restaurateur ; employé au congrès de Vérone ; et, dans les Cent Jours, il a refusé une place de cinquante napoléons, chez un chambellan dont la fortune était douteuse, et les opinions suspectes (1). » La pièce a pour sous-titre... ou *La Folie du Siècle ;* elle a enchanté les contemporains ; aujourd'hui, il semble qu'elle n'ait pas une ride, et l'on pourrait la jouer encore avec succès.

Si je rapproche *Le Charlatanisme* (1825) de *La Camaraderie* (1837), c'est que le petit vaudeville est bien réellement l'esquisse, et la grande pièce le tableau. Même rapport (toutes proportions gardées) qu'entre les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*.

Le charlatanisme, c'est l'art de *se pousser* dans le monde. Le journaliste Rondon, le *bon enfant*, professe cette théorie : « Dans ce siècle-ci, ce n'est

(1) *La Manie des places*, I, 8

rien que d'avoir du talent, tout le monde en a... L'essentiel, c'est de le persuader aux autres, et, pour cela, il faut le dire, il faut le crier. » L'intrigue est tout à fait dans le genre *Labiche* ; c'est presque *La Poudre aux yeux*. Mais c'est dans *La Camaraderie* que le sujet prend toute son ampleur.

La Camaraderie ou la Courte échelle pourrait s'intituler *Les Arrivistes* : et voilà un beau sujet que je signale à nos auteurs dramatiques. Là, tous les *camarades* ont du génie : l'un est le génie du barreau, l'autre le génie de la médecine, un troisième, le génie de la peinture, etc... Il s'agit, dans la pièce, de faire arriver aux élections un des camarades, Oscard Rigaud, *bon enfant*, phraseur et vide ; Oscar a pour concurrent M. de Montlucar, excellent type de l'homme du monde qui s'est fait une spécialité d'ouvrages profonds que personne ne lit et que le public admire de confiance, qui rédige lui-même les articles élogieux que les journaux doivent lui consacrer, qui est candidat à l'Académie des sciences morales et politiques. Mais, par *camaraderie*, M. de Montlucar s'efface devant Oscar, dont les chances actuelles lui paraissent plus sérieuses, et qui lui revaudra amplement, une fois député, cet important service. Il n'en est pas de même d'Edmond de Varennes, jeune avocat de talent, personnage sympathique

de la pièce, amoureux de la nièce d'un pair de France, M. de Miremont. Or, ce pair de France est assurément le meilleur type de la comédie, et, parmi nos sénateurs, on lui trouverait plus d'un *pendant*. « M. de Miremont, dit le docteur Bernardet, est un homme de mérite, mais d'un mérite silencieux, qui, dans la carrière des places et de l'ambition, avance peu, mais ne recule jamais... Nommé en 1804 membre du Sénat conservateur, il n'a jamais pensé depuis ce moment qu'à conserver ses places, et il y a réussi : il en a huit ! (1 » Quand il doit y avoir un procès politique, M. de Miremont se met au lit un mois d'avance, et ne retourne au Sénat que le jour où tout est fini. Aussi sa femme, une ancienne sous-maîtresse de pension, qu'il a épousée sur le tard, une intrigante d'excellent style, et dont notre monde parlementaire offre quelques modèles, sa femme n'a-t-elle, pour gagner des voix au ministère, qu'à répandre le bruit que M. de Miremont est dangereusement malade. Huit places, et quelles places ! vont se trouver vacantes ! C'est à qui votera pour le ministère, afin d'obtenir un morceau de ce bel héritage. Mais, la loi une fois passée, M. de Miremont reprend peu à peu ses forces et son siège au Sénat.

(1) *Débats*, 23 janv. 1837.

Edmond de Varennes ne réussirait pas plus à devenir député, que le docteur Rémy, du *Charlatanisme*, à se faire un nom, si, tandis qu'il refuse d'intriguer lui-même, d'autres n'intriguaient pour lui. C'est la morale fort triste de la pièce : « On n'arrive que par l'intrigue. » — Heureusement, quelqu'un ajoute : « et l'on ne se maintient que par le talent ».

La Camaraderie est un grand succès auprès du public : tous les journaux le constatent et l'expliquent par la satisfaction avec laquelle on se vengeait des cénacles, des coteries, des comités, des associations qui, en politique comme en littérature, soutenaient tant d'illustres médiocrités et fermaient la route au talent original et à l'indépendance. Mais ce succès est plus sensible encore dans *la grande colère* de J. Janin et de Th. Gautier. « M. Scribe, écrit Janin, vient de donner dans le vide un de ces grands coups d'épée destinés à des géants et qui ne tuent que des moutons... Si c'était là nos mœurs politiques, si les ambitieux de notre pays étaient bâtis sur ce modèle, si le ministère, si les deux Chambres, si les journaux, en un mot tous les pouvoirs de ce pays, obéissaient en effet aux artisans des intrigues que vous allez entendre, si nos salons politiques usaient en effet de cet esprit, si nos grandes dames étaient taillées sur ce patron mesquin et ridicule, ce serait vrai-

ment à désespérer à jamais de la société française. » Janin ne croit pas si bien dire. Car, après plusieurs colonnes de ce délayage furibond contre la vérité, la vraisemblance, la vie de cette pièce, il ajoute, — et c'est un aveu précieux à recueillir : — « Eh bien ! telle est la force invincible de cette chose qu'on appelle d'un autre nom barbare, l'*actualité*, qu'il y a dans cette comédie, qu'il y a dans cet esprit, qu'il y a dans ce dialogue, qu'il y a dans ces personnages de mauvais goût, dans ces roués sans vérité et sans style, je ne sais quel intérêt puissant qui les défend et les protège (1). »

Théophile Gautier parle de *La Camaraderie* seulement à la reprise, en 1844. Il ne peut oublier le Cénacle et la première d'*Hernani* ; et il se plaint, justement, que la camaraderie n'existe pas, et que Scribe ait critiqué un travers qui serait une vertu. « La camaraderie, dit-il, mot inventé par M. de Latouche (2), a exprimé quelques instants un des plus doux penchants de l'âme humaine : l'admiration pour ceux qu'on aime. On l'appliquait alors à ce qu'on a appelé le cénacle, c'est-à-dire aux coryphées de la nouvelle école et à leurs élèves enthousiastes. Ce furent les premiers camarades, et nous nous glorifions d'avoir été un

(1) *Débats*, 23 janvier 1837.

(2) Voir le célèbre article de H. de Latouche. *Revue de Paris*, 1829.

de ceux-là, Nous et plusieurs autres, nous aimions et nous admirions un grand poète à qui il ne manque que de mourir pour être immortel ; nous chantions ses louanges aux quatre vents ; nous en parlions tout le jour, parce que nous lisions ses vers toute la nuit ; pour défendre ses pièces, que nous trouvions et que nous trouvons encore les plus belles du théâtre moderne, nous soutenions des luttes et des querelles contre les adversaires qui, en France, ne manquent jamais à toute idée neuve. La plupart d'entre nous n'avaient, de leur vie, aperçu l'homme pour lequel avaient lieu ces combats littéraires, les plus vifs et les plus acharnés qui se soient livrés dans le parterre d'un théâtre... Hélas ! si la camaraderie existait, ce serait non pas une satire, mais un dithyrambe qu'elle méritait. Nous croyons peu pour notre part à ces assurances mutuelles de succès ; on est trop inquiet et trop jaloux, dans ce temps, pour se prêter, même à charge de revanche, à la réussite d'un autre. On aurait trop peur que, parvenu au faîte, il ne renversât sur vous l'échelle que vous lui teniez... (1) »

Voulez-vous, d'autre part, savoir à quels inconvénients, à quelles injustices, à quelle malveillance sont exposés les hommes en place, lisez *La*

(1) *Presse*, 15 juillet 1844 (*Hist. de l'art dram.*, III. 231).

Calomnie (1840). J'abandonne l'intrigue, fort critiquée, elle aussi, par Janin et par Gautier, lesquels n'ont pas tout à fait tort. Mais, où il faut louer sans marchander le talent d'observation de Scribe, c'est quand il représente les tracas inséparables d'une situation officielle sous un régime parlementaire. Aucune pièce contemporaine, que je sache, ne contient sur ce sujet un meilleur ensemble de faits et de formules que le premier acte de *La Calomnie*. Insinuations, délation, interprétation malveillante du passé, du présent, d'un écrit, d'un geste ; recherche minutieuse de tout ce qui peut dégrader l'homme au pouvoir ; plaintes de ceux qu'il ne veut pas favoriser, exigences de ceux qu'il a déjà comblés de ses dons ; enquête sournoise sur sa vie privée ; ne vivons-nous pas dans un temps où tout ce manège continue à se pratiquer ? Scribe, en pleine monarchie de Juillet, assistait à l'organisation de ces mœurs politiques ; il pouvait voir un Guizot, un Molé, un Casimir Périer, en butte aux plus absurdes imputations ; il constatait que l'opinion publique, loin de repousser la calomnie, l'acceptait avec joie, la multipliait par les bavardages de la presse et les conversations de cafés. *La Calomnie* (intrigue à part) est une belle, honnête et courageuse comédie. Au ministre Raymond, qui méprise les fausses accusations, Scribe oppose avec habileté le type du député ti-

mide, tremblant, prêt à toutes les lâchetés pour rester l'ami de tout le monde.

Th. Gautier consacre à la *Calomnie* un feuilleton tellement sévère, que le parti-pris « crève les yeux ». — « Pour nous, dit-il, l'ouvrage de M. Scribe n'est qu'un long proverbe dont voici le mot : Il ne faut pas se fier aux apparences... » Il déclare ne trouver dans cette pièce que cinq vaudevilles mis bout à bout ; et il cherche querelle à Scribe *écrivain* : c'est un de ses clichés (1).

Toutefois, je signale dans ce feuilleton une remarque extrêmement intéressante. C'est un reproche, et c'est en même temps, involontairement, une définition très exacte du talent propre à Scribe. « Il fallait, dit Th. Gautier, que la donnée fût traitée en drame, car il n'y a certainement rien de comique dans une calomnie qui déshonore une jeune fille. » Très juste ; mais, dites-moi, est-ce que l'art de Molière lui-même ne consiste pas à nous faire rire, *tant que nous sommes au théâtre*, d'un sujet souvent fort triste ?

Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde,
Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer !

Pourquoi blâmer chez Scribe ce qu'on loue chez Molière ? — Sarcey avait raison, je crois, d'admirer

(1) *Presse*, 10 février 1840 (*Hist. de l'art dram.*, II, 30).

« ces tours de force » de Scribe. Au fond, le *Mariage de raison*, le *Mariage d'argent*, la *Calomnie*, *Une Chaîne* sont des drames, évidemment; sans compter *Oscar ou le mari qui trompe sa femme*, dont la donnée est des plus scabreuses. En nous présentant ces sujets de façon à nous faire rire, Scribe est dans la tradition de la plus pure et de la plus grande comédie classique. L'effet moral n'en est pas moindre; on ne voulait aller au théâtre que pour rire: on a ri, — mais d'un sujet sur lequel on ne pourra s'empêcher de réfléchir.

Qui sait si la *Calomnie* représentée aujourd'hui, devant des spectateurs qui lisent avidement chaque matin tant d'articles de diffamation et de chantage, n'obtiendrait pas un succès inattendu? — Le type du ministre, Raymond, n'est pas du tout démodé; je vous affirme qu'il est tout aussi vivant que le Vaudrey de M. Jules Claretie. Ce Raymond est un caractère. En butte à toutes sortes d'attaques, il les brave en face; sa conversation avec le député timoré, Lucien de Villefranche, est pleine de ripostes justes, éloquentes, et qui provoqueraient encore les applaudissements. Excellents portraits, aussi, que ce M. de Guibert, banquier, qui ne demande qu'à s'amuser pour son argent, et dont sa femme veut absolument faire un ministre des finances, — que ce Vicomte de Saint-André, attaché aux affaires étrangères, et toujours détaché

dans les villes d'eaux et les bains de mer, — que ce Coquenet, habitant de Dieppe, bourgeois haineux, inintelligent, qui croit que tout lui est dû, qui *calomnie* parce qu'on lui refuse une place à laquelle il n'a aucun titre (et c'est pourquoi je rattache cette comédie à la *manie des places* : tout le monde y sollicite). — Et les femmes ! La marquise de Savenay, grande dame collet-monté, serait peut-être moins bien comprise aujourd'hui qu'en 1840. Cependant telle de ses observations sur les femmes et les sœurs de ministres, très juste alors, le serait-elle moins de notre temps ? Herminie de Guibert, la femme du banquier, et la sœur du ministre Raymond, est un des meilleurs types d'intrigantes que l'on ait mis à la scène ; épouse autoritaire, sœur despote et toujours mécontente, jalouse, mauvaise langue, c'est elle qui échafaude les calomnies dont la charmante Cécile de Mornas est victime. Herminie est supérieure à Mme de Maudre, autre mauvaise langue, que M. Paul Hervieu a placée dans sa moins bonne comédie : *Les Paroles restent* (1).

Auprès de ces pièces où les personnages sont des *contemporains*, bien pâles nous semblent, sur-

(1) Les *Paroles restent*, représentées au vaudeville le 17 novembre 1892. — C'était le début, au théâtre, de M. Paul Hervieu qui, depuis, a pris de belles revanches.

tout maintenant que les allusions sont difficiles à saisir, les comédies politiques semi-historiques, telles que *La Popularité*, de C. Delavigne (1838) (1), *Un Changement de ministère*, de Mazères et Empis (1831), et l'*Ambitieux*, de Scribe (1834). Aussi bien, ces ouvrages n'eurent-ils qu'un succès d'estime.

Mais voici qui est plus intéressant. L'ambition politique ne peut-elle se trouver en conflit avec nos sentiments essentiels, avec nos passions éternelles. L'homme qui veut arriver à tout prix ne s'apercevra-t-il pas un jour qu'il a exposé son bonheur domestique ou son honneur privé? — Tel est le sujet que Casimir Bonjour a voulu traiter dans le *Protecteur et le Mari* (1829).

Combien de gens n'ont pas hésité, comme on dit, à « arriver par les femmes », et surtout par leur femme. Quelques-uns, qui ferment volontairement les yeux sur les inconvénients de ce genre de recommandation, ne relèvent pas évidemment de la comédie. Mais supposez un mari très épris de sa femme, et d'une femme très vertueuse, en même temps que jeune et belle; et qui, talonné, aveuglé par la *manie des places*, veut profiter, pour obtenir une recette ou une préfecture, de ce que sa femme est courtisée par quelque personnage très influent sur lequel elle aurait tout pouvoir.

(1) Sur la *Popularité*, cf. Lenient, la *Comédie au* XIXe *siècle*, II. 94; et sur l'*Ambitieux*, même ouvrage, II, 144.

Supposez encore que ce mari, assez naïf, ne comprenne pas les résistances de sa femme qui cherche à lui faire entendre combien la situation serait pour elle fausse et pénible ; qu'il lui reproche de ne pas savoir profiter des circonstances ; qu'il lève ses scrupules, et la pousse à solliciter, et même à user de coquetterie. La femme, enfin, sûre de sa vertu, croit faire acte de dévouement et d'obéissance en invitant, puis en retenant auprès d'elle le puissant administrateur qui lui parle d'amour, tandis qu'elle mendie une préfecture. Mais, soudain, quelques mots surpris dans les conversations des amis, dans les bavardages des domestiques, — l'empressement du personnage sollicité, assez fat pour se croire l'objet d'une séduction savamment organisée par la femme, — des circonstances de tout genre, éveillent la jalousie du mari, qui voudrait bien maintenant rompre l'intrigue, mais ne sait comment s'y prendre, et qui, d'ailleurs, hésite, passe de la colère à l'ambition, du soupçon à la joie, provoque des tête-à-tête, et se cache pour écouter... Voilà la matière d'une excellente comédie, dont le mérite est d'opposer un caractère à une situation, — et qui nous ramène aux plus belles traditions classiques. Je ne dis que C. Bonjour ait tiré de cette idée tout son contenu. Il n'a pas su éviter certaines longueurs, et l'action, d'abord bien posée, languit un peu. Mais qui lira

Le Protecteur et le Mari y reconnaîtra la peinture souvent heureuse de mœurs réelles, et en admirera plusieurs scènes. Selon son habitude, C. Bonjour y a semé des traits excellents, d'un esprit vif et toujours juste.

Le croirait-on? *Le Protecteur et le Mari* donna au public de 1829 une impression analogue à celle de *l'Argent*. Le *Figaro* (1) constate que les spectateurs furent *blessés* par la grande scène du quatrième acte, laquelle nous paraît incontestablement la meilleure de l'ouvrage. On y voit les principaux personnages jouant à l'écarté dans le salon de Mme de Viterbe. Le *mari*, Daranville, a exigé que sa femme sollicitât, pendant cette soirée, le jeune chef du personnel, Préval ; mais il est torturé par la jalousie ; et, chaque fois que son *tour* revient, tout en jouant, il essaye de surveiller Mme Daranville, auprès de laquelle Préval est assis ; à peine libre, il se glisse vers elle, et il est absolument déçu et furieux quand il s'aperçoit que la conversation ne roule pas sur sa préfecture. C'était *la scène à faire;* on pourrait la remettre aujourd'hui dans une pièce analogue, elle obtiendrait grand succès.

La critique des *Débats* loue les deux premiers actes, les traits vifs, le style élégant et naturel ; il constate que le nom de l'auteur fut « proclamé

(1) *Figaro*, 7 sept. 1829.

au nom de la tempête », et il se fâche contre les susceptibilités du public qui, décidément, n'admet pas au théâtre la vérité et ne veut que du romanesque. « Partout, conclut-il ironiquement, vous trouverez, dans la femme, courageuse résistance ; dans les protecteurs, triomphe de la sagesse sur la passion. Il est bien démontré, je l'espère, que la comédie telle qu'on l'entend ou qu'on la permet aujourd'hui, est la peinture fidèle des mœurs et le miroir de la société ! (1) »

Il faudrait encore, pour être complet, parler ici de *Bertrand et Raton* (1833). Mais le chef-d'œuvre de Scribe est trop connu ; et je me contenterai (car c'est le but principal et, je le voudrais du moins, l'intérêt propre de cette étude) de noter l'accueil fait à la pièce par les contemporains.

En rendant compte de la première représentation, le *Journal des Débats* se borne à enregistrer un succès très vif, et donne une analyse (2) ; et quelques jours plus tard, Etienne Béquet revient plus à fond sur les raisons de ce succès. « Est-il vrai, dit-il, que, dans une société quelconque, je ne parle pas de la nôtre, on a vu de gros bourgeois perdre leur fortune, leur influence même de quartier, à se faire hommes politiques ; qu'il eût mieux valu pour eux se renfermer dans

(1) *Débats*, 7 sept. 1829.
(2) *Id.*, 17 nov. 1833.

des calculs de richesse honorable, vivre tout uniment honorés de leur famille, de leurs proches, de leurs amis ; n'avoir jamais à subir les ingratitudes de cour, les tristes accidents de la popularité capricieuse? M. Scribe a donc eu raison de nous le reprocher ; il n'est pas sorti du domaine de l'auteur comique, et son Raton de Burckenstaff *restera comme un type, car il est une copie.* » Dans le colonel Koller « il nous a représenté un militaire obligé de prendre son parti, n'ayant à commander qu'à lui-même ; et comme sa vie a été toujours d'obéissance passive, c'est bien l'homme de la volonté la plus irrésolue que vous puissiez imaginer. » Enfin, Jean, le garçon de boutique, « vous l'avez rencontré sans cesse dans la rue. Il était au procès des ministres, demandant leur tête, sans rancune, sans haine, pour faire du bruit !... (1) » Où nous ne voyons aujourd'hui qu'une intrigue amusante, les spectateurs et le critique de 1833 ont reconnu la peinture exacte des mœurs de leur temps.

III

La « lutte des classes », commune à toutes les sociétés et à toutes les époques, a ses périodes de

(1) *Débats*, 22 nov. 1833.

crise. Sous la Restauration, sous Louis-Philippe, les divisions étaient encore profondes entre la noblesse, la bourgeoisie, le peuple : l'histoire est là pour en donner de tristes preuves. La comédie ne pouvait manquer de chercher et de trouver, dans ces perpétuels conflits d'orgueil et d'intérêts, des sujets de tableaux ou d'esquisses.

En ce genre, la pièce qui obtint le meilleur accueil fut celle que Picard et Mazères donnèrent en 1827 : *Les Trois Quartiers*. Pour nous, l'intrigue en est fort artificielle ; les types y paraissent effacés ; le style est tantôt plat, tantôt déclamatoire. L'idée de promener de la rue Saint-Denis, quartier bourgeois, à la Chaussée-d'Antin, quartier financier, et au faubourg Saint-Germain, quartier aristocratique, un personnage en quête d'un mariage avantageux, et qui, à mesure qu'il se sait devenu plus riche, élève proportionnellement ses prétentions, — cette idée semble presque puérile. Elle a du moins le mérite d'une franche simplicité. C'est une convention qui, une fois acceptée, permet à l'auteur de traiter le fond même de son sujet. Desrosiers paraîtra donc successivement comme *prétendu* chez M. et Mme Bertrand, négociants,— chez Martigny, banquier, — et chez la marquise d'Olmare. Il est remorqué par un ami qui appartient à la fois au trois *quartiers*, Desprès, amusant parasite, complaisant factotum, dont le ton change

selon la condition même de ses interlocuteurs.

Voilà une pièce qui obtint un gros succès d'actualité. En effet, on peut dire que les auteurs répondaient aux préoccupations les plus ordinaires du public. « Ce fut à la suite d'une conversation avec le duc de Fitz-James, dit Mazères, dans sa Préface, que je conçus l'idée de ma pièce. » — « Vous « ne voyez donc pas, mon ami, lui disait le duc, « que la monarchie est en train de se perdre ! » Et il l'engageait en même temps à user de la comédie pour éclairer l'opinion. « Moi, que je fasse de la politique au théâtre ! » répliquait Mazères. « Pour- « quoi pas ? Lancez-nous à la tête de dures vérités, « de piquantes épigrammes, qu'à coup sûr nous « méritons bien... (1) »

L'éditeur de la brochure, le libraire Ladvocat, disait dans un *Avis au lecteur :* « Cette pièce est un événement, et par son succès et par les idées politiques qu'elle soulève », — et il publiait une longue lettre aux auteurs, écrite par A. Malitourne, collaborateur de *la Quotidienne* et du *Messager des Chambres.* « L'idée principale de vos *Trois Quartiers*, disait le publiciste royaliste, est ingénieuse et vraie ; il y a plus, elle est hardie et consolante... Nous vivons à une époque de transitions ; la grande affaire de la France, c'est

(1) MAZÈRES, *Comédies et souvenirs*, I, 223

l'union du passé et du présent, le mariage des antiques souvenirs et des droits nouveaux, la réalisation par les lois de ce que les mœurs ont déjà fait... Vous êtes donc *actuels*, passez-moi ce mot, dans la manière dont vous peignez les ridicules fins et légers qui ont remplacé les ridicules, autrefois tranchants, des parchemins et des écus (1). »

Les journaux sont unanimes dans leurs éloges; tous les partis sont contents, parce que chacun y voit surtout la satire de ses voisins. Les *Débats* observent que les auteurs ont su dire d'excellentes vérités à tous, sans blesser personne, et concluent ainsi : « Ce succès fera époque, et il confirmera cette vérité trop souvent mise en oubli, que ce ne sera jamais par des tableaux de convention ou de fantaisie, mais par une peinture vraie et profonde des mœurs contemporaines, que l'on peut aspirer à obtenir dans la comédie des triomphes durables (2). »

Mazères, dans sa Préface, se plaît à rappeler le succès de la pièce. « Indulgence de la censure, dit-il, concours empressé des journaux, rien ne lui manqua... rien que ce rapprochement des opinions que j'avais imprudemment rêvé. » Et il ajoute une anecdote bien caractéristique, qui vaut

(1) *Les Trois Quartiers*, éd. de 1827. Lettre « A mes amis Picard et Mazères ».

(2) *Débats*, 2 juin et 6 juin 1827.

la peine d'être rapportée : « Avant la représentation, je communiquai le manuscrit à un gentilhomme qui était le faubourg Saint-Germain en personne, et qui répondit : « Vos deux premiers « actes sont étincelants de vérité, mon pauvre « ami, et vous ne tomberez que par le troisième « qui est faux d'un bout à l'autre. Où avez-vous « pris que le faubourg Saint-Germain eût tant de « ridicules ? » — « Jugez de mon malheur, répli- « quai-je ! J'ai communiqué l'autre jour ce même « manuscrit à M. Lafitte, et son jugement a été « bien différent du vôtre : « Le premier et le troi- « sième acte sont charmants, m'a-t-il dit ; mais le « second prête à la finance des monstruosités im- « possibles, et il n'ira pas jusqu'à la fin. » « Vous « le voyez, mon cher Comte, pour peu que j'aille, « en sortant d'ici, à la rue Poissonnière, chez « M. Aubertot, voilà notre pièce entière condamnée « à la chute la plus complète (1) ! »

Je trouve enfin une preuve du succès éclatant des *Trois quartiers* dans le nombre considérable des représentations au Théâtre-Français : en 1827, on en relève 69 ; — en 1828, 25 ; en 1829, 11. Il y eut une reprise en 1849, et 10 représentations. — Ajoutons encore que les parodies et les imitations furent nombreuses (2)

(1) MAZÈRES, *Comédies et Souvenirs*, I. 227.

(2) Entre autres : Aux Variétés, *Les trois faubourgs ou le*

Pour mémoire seulement, enregistrons la comédie de Scribe, *Avant, Pendant et Après* (1828), qui fut, elle aussi, accueillie avec une égale faveur par toutes les fractions du public ; mais qui, sauf dans la troisième partie, est plutôt anecdotique et romanesque que *vraie*.

On connaît *les Trois quartiers* ; on a lu *Avant, Pendant et Après*. Mais qui donc aujourd'hui sait même le titre de deux autres comédies consacrées à la lutte des classes et qui obtinrent, elles aussi, un succès d'actualité? Je veux parler des *Boudeurs*, de Longpré (1835), et des *Aristocraties*, d'Et. Arago (1847).

Les *boudeurs*, ce sont des gentilshommes qui, après la révolution de Juillet, ont cru devoir se retirer complètement de la politique ou des affaires administratives. Ce parti-pris ne manquait pas de dignité, mais il entraînait nécessairement des regrets, des retours, des accès de vanité blessée, en un mot des ridicules qui pouvaient relever de la comédie. Le véritable *boudeur* (car il a fallu attendre jusqu'à 1854 pour en trouver un portrait exact et durable), c'est le Gaston de Presle du *Gendre de M. Poirier*.

Les boudeurs de Longpré sont les Montricard et les Ferville, nobles Normands qui se sont reti-

Samedi, le Dimanche et le Lundi; tableau en trois parties (*Débats*, 13 juillet 1827).

rés dans leur château. Ils s'y ennuient depuis quatre ans. Ils ont cru, et c'est un excellent trait de mœurs, qu'en leur absence tout croulerait, et qu'on les rappellerait pour sauver le trône. Cependant, leurs voisins de campagne, des bourgeois libéraux, M. et Mme Dugorget, viennent leur donner, sur les affaires publiques, des renseignements qui les surprennent et les font réfléchir ; ils ne rêvent plus qu'à rentrer aux Tuileries. Et justement, un de leurs parents, le comte de Riberville, vient de parvenir au ministère. Voilà nos gentilshommes en route pour Paris. Ils se commandent des costumes de cour, et ils se réconcilient, autant par désœuvrement que par ambition, avec la monarchie nouvelle. « Cette comédie, dit le rédacteur des *Débats*, est remplie d'observation ; elle a le bon goût de frapper sur l'un et l'autre parti, sans pitié, mais aussi sans colère (1). »

Il y a quelques jolies scènes, notamment celle où le tailleur apporte aux deux gentilshommes qui veulent se cacher mutuellement leur ambition et leurs projets, les costumes de cour qu'ils ont commandés la veille. Mais il faut avouer que la plupart des allusions et des types sont un peu démodés.

Il est curieux de remarquer que, deux ans auparavant, le 10 février 1833, on avait joué, au

(1) *Débats*, 4 mai 1835 (Les *Boudeurs*, de A. de Longpré, furent joués au Vaudeville, le 1er mai 1835).

théâtre du Panthéon, *Les Boudeurs ou Un bal au faubourg Saint-Germain, comédie mêlée de vaudevilles*, par Petit, Lubize et Léonce. Cette petite pièce traite exactement le même sujet, dans un cadre différent et plus restreint; et je ne sais s'il ne faut pas la préférer à celle de Longpré qui, évidemment, lui doit au moins son titre.— Un amiral, ancien émigré, qui habite la campagne depuis juillet 1830, vient à Paris dans l'hôtel de son frère, le baron de Champoisy. Celui-ci, *rallié*, donne un bal pour les fiançailles de son fils Ernest. Fureur de l'animal, qui voudrait voir *bouder* tous les bons Français, et qu'on fît le plus de mécontents possible, et qu'on ruinât le commerce. Il apprend, par exemple, qu'on va acheter des bougie chez l'épicier: « Encore un dont on va retarder la faillite, dit-il ! » La pièce se termine en farce, — genre Labiche; mais il y a çà et là des traits excellents.

Avions-nous tort de dire que le vaudeville a souvent frayé le chemin à la comédie?

Quant aux *Aristocraties* d'Et. Arago, c'est bien une pièce *moderne*, quoique en vers. Les trois *aristocraties* y sont mises en présence: celle des aïeux, représentée par le comte de Torcy; celle d'épée, par le baron de Larrieul, dont le père fut anobli par Napoléon; celle d'argent par M. Verdier, banquier. Mais une quatrième aristocratie va se dres-

ser en face des précédentes, et, seule, elle prévaudra : c'est celle du talent et du travail. Ni Torcy, ni Larrieul, n'épouseront Laure, fille de M. Verdier ; et celui-ci se trouvera ruiné au dénouement. Valentin, jeune inventeur (et Dieu sait quelle fortune ils ont faite depuis sur le théâtre, les inventeurs et les ingénieurs), Valentin qui, au premier acte, a sauvé Laure des engrenages d'une machine (voyez l'actualité), vendra fort cher son brevet et épousera la belle.

Th. Gautier, dans un excellent feuilleton, fait très bien ressortir la nouveauté de cette pièce. « Dans les anciennes pièces espagnoles, dit-il, le galant, *et galan*, pour se mettre en rapport avec l'ingénue, *la dama*, ne manquait pas de la soustraire à quelque péril de mort. Il arrêtait un cheval emporté ou tuait un taureau furieux... M. Et Arago a spirituellement modifié, d'après les exigences modernes, le moyen de faire naître des rencontres et des sympathies (1). » Il loue avec raison le type excellent de M. Verdier qui fait de l'orgueil à rebours, et qui exagère à plaisir la bassesse de son origine et le dénuement de sa jeunesse, pour augmenter aux yeux de tous son mérite personnel. Tel M. Bounderby, dans *les Temps difficiles*, de Dickens. Ne croyez pas, d'ailleurs, que

(1) *Presse*, 1er mars 1847 (*Hist. de l'art dram.*, V, 157).

Et. Arago ait entièrement sacrifié toutes les *aristocraties* à celle du talent. Dans une fort belle tirade, Valentin fait la part de chacun ; et l'on voit, une fois de plus, que le succès de ces sortes de pièces était dû à l'impartialité de l'auteur. C'est pourquoi la *Gazette de France* admire, elle aussi, l'actualité du sujet; elle se plaint seulement de ceux qui voudraient, en allant plus loin, faire de la vertu un apanage *exclusif* du peuple ; mais sa conclusion est très favorable : « Voilà, dit-elle, la comédie ramenée à sa véritable mission qui est d'intéresser en instruisant, et de s'attaquer aux vices du siècle, en traduisant spirituellement l'injustice des faits devant la justice de l'opinion (1). »

Mais je trouve dans ce même article un passage qui mérite d'être rapporté. Le rédacteur, après avoir exposé franchement la situation de la jeune noblesse, ajoute : « Le principe de ses défauts est dans une grande légèreté d'esprit, jointe à une complète oisiveté et à un penchant déclaré pour les plaisirs... L'étincelle, qui ranimerait chez ces jeunes gens le feu sacré de l'honneur et de la vertu, leur manque, à cause de la situation générale. Il y a donc ici une injustice involontaire commise par M. Arago à l'endroit de ces deux aristocraties.

(1) *Gazette de France*, 8 nov. 1847

Tous les torts ne sont pas de leur côté. Elles sont placées sous la machine pneumatique par la politique déplorable qui régit nos destinées. Quoi d'étonnant qu'ils se jettent dans la dissipation et le plaisir? La carrière des grandes et nobles choses leur est fermée. »

Eh bien, nous retrouverons précisément, dans les comédies consacrées à l'amour, ces types de jeunes nobles désœuvrés. Mme de Girardin, dans ses Chroniques de la *Presse*, a plusieurs fois décrit et analysé, avec une véritable finesse, ce genre d'hommes du monde que l'ancien régime ne se serait pas expliqué, et que notre société contemporaine commence heureusement à ne plus connaître. La plupart des héros de George Sand, d'Em. Augier, d'Oct. Feuillet, appartiennent à cette catégorie. « C'est, dit Mme de Girardin, un produit de *l'émigration intérieure.* » Elle caractérise ainsi cette abstention volontaire, cette retraite orgueilleuse, dans laquelle se renferment les jeunes gens du faubourg Saint-Germain, à qui il ne reste plus que Musard, Valentino, les salles de jeu, le canapé de danseuses. Elle en conclut qu'il faut un aliment à cette oisiveté : ce sera la passion. « Le Lovelace de cette époque sera un légitimiste désœuvré (1). » C'est, je pense, une des raisons pour

(1) *Le Vicomte de Launay* (Lettres parisiennes), II, 17 (15 mars 1838) ; 95 (15 février 1839). — On sait que les quatre

lesquelles on trouvera, pendant vingt ou trente ans, un si grand nombre de ducs et de marquis jouant dans les comédies et dans les drames le rôle de séducteurs. Où nous ne pensions voir, peut-être, qu'une fantaisie de poète, ou qu'un désir d'éblouir le public en présentant des personnages titrés, il y aurait donc une peinture de la réalité sociale.

Nous pourrons le constater dans la dernière partie de cette étude, en examinant comment les auteurs comiques de la Restauration et de la monarchie de Juillet ont traité l'importante question de la *famille*, de l'*amour* et du *mariage*.

volumes publiés sous ce titre contiennent les feuilletons donnés à *la Presse*, de 1836 à 1848, par Mme de Girardin. La lecture est encore très piquante, et surtout fort instructive pour les mœurs du temps.

CHAPITRE VII

Les comédies relatives à la *Famille* et au *Mariage*. — *L'éducation ou les deux cousines*, de C. Bonjour (1823) ; — *Le Bachelier de Ségovie*, de C. Bonjour (1844) ; — Scribe : de *la Demoiselle à marier* (1826) au *Mariage d'Inclination* (1828).

I

Dans les comédies relatives à la politique ou à l'argent, il restera toujours, en dépit de nos efforts, un élément d'actualité qui doit nécessairement échapper à toute recherche. D'ailleurs, les mœurs du Parlement, de la Bourse ou de la Banque, sont elles-mêmes factices et pour ainsi dire extérieures. Un député, un agent de change, un spéculateur, sont gens qui, vivants, jouent déjà un rôle ; transportez-les sur la scène : nous aurons la comédie d'une comédie.

Mais, si nous analysons les pièces sur les *mœurs réelles* de la société, celles qui se rapportent à l'*éducation*, à l'*amour* ou au *mariage*, et si nous

pouvons retrouver les raisons de leur succès ou de leur chute, nous aurons bien, je crois, surpris la psychologie d'une génération disparue. Là, en effet, nous palpons la vie. Car, de toutes les questions que l'on pose aux hommes de tous les temps pour savoir quels ils furent en réalité, ou vers quel idéal ils se sont tournés, il n'en est pas, après l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme, de plus caractéristiques que celles-là. On change aisément et impunément, semble-t-il, le régime politique des Etats ; mais les véritables révolutions se font dans les mœurs et par les mœurs. Organisation de la famille, étendue et limites du pouvoir paternel, indissolubilité du mariage ou divorce, indulgence ou sévérité envers la femme coupable, recherche de la paternité, etc., telles sont les thèses éternelles dont la philosophie et la critique doivent avant tout, pour connaître les hommes, poursuivre et renouveler sans cesse la discussion.

En étudiant des comédies qui touchent à ces graves problèmes, il nous faut, plus que jamais, nous rappeler nos principes. Nous ne cherchons pas *dans la pièce elle-même* les goûts ou les théories d'une époque. Non. Mais, étant donnée la pièce, les contemporains en acceptèrent-ils l'action et les personnages? ce qui nous paraît aujourd'hui banal et timide, ne leur causa-t-il

pas d'abord de la surprise et presque du scandale? Nous ne pouvons étendre assez loin notre enquête pour nous flatter de résoudre à fond ce délicat problème. Il faudrait, en effet, pour être complet, suivre, parallèlement au développement de la comédie de mœurs, celui de la poésie lyrique et du roman ; rapprocher par les dates les principales œuvres de Balzac et de George Sand, des comédies où les questions analogues sont abordées.

On pourra d'ailleurs constater que notre théâtre n'a pas attendu le milieu du siècle pour représenter au vif tel caractère ou dépeindre telle situation. Je l'ai déjà dit, le grand tapage romantique couvre de loin la voix timide ou modérée d'un certain nombre d'écrivains très distingués et dont les œuvres doivent légitimement compter comme un *moment* de l'évolution dramatique. Toute une série de comédies sérieuses et réfléchies, d'une forme le plus souvent médiocre, mais aux sujets graves ou osés, se déroule aux yeux du critique attentif. Aujourd'hui, pour qui les lit dans le texte complet, elles ennuient, elles sont ternes ; mais, réduites à une analyse essentielle, débarrassées de leur enveloppe surannée, elles présentent une certaine intensité dramatique ; on y peut toucher comme un noyau solide et fécond.

Peut-être quelques-uns de ceux que l'histoire de notre théâtre intéresse, et qui cependant croient

pouvoir négliger systématiquement l'étude de cette période, éprouveraient-ils quelque surprise à trouver dans une pièce de Bayard ou de Mazères, d'Empis ou de Bonjour, comme une première esquisse de telle comédie d'Augier, de Dumas fils ou de Barrière. Et si l'œuvre en elle-même leur paraît faible, c'est-à-dire démodée, ils constateront qu'elle a provoqué le premier jour des résistances ou des discussions curieuses, et qu'en somme les thèses les plus hardies de nos contemporains sont, à leur date, plus nouvelles par la forme que par le fond.

II

On ne trouve pas, pendant cette période, un grand nombre de comédies relatives à l'éducation. Et pourtant, dans une société qui se reforme, et où tous les principes sont remis en question, il semble qu'un pareil sujet dût s'imposer. Aussi, en maint passage de pièces consacrées à quelque intrigue d'amour ou de politique, les allusions à l'autorité des pères, aux bienfaits et aux dangers de tel système pédagogique, sont-elles nombreuses. Souvent, au dénouement, on attribue à la faiblesse ou à l'orgueil des parents, les malheurs d'une jeune

fille ou les épreuves d'un mari. N'est-ce pas un petit problème d'éducation que *La Demoiselle à marier*, ou que *Le Mariage de raison ?* Mais ces comédies doivent nous intéresser à un autre titre. Et encore quelle place ne tient pas l'éducation dans *Le Mariage d'argent* ou dans *La Mère et la fille !* Je prétends donc seulement qu'on cherche peu à la traiter isolément, comme sujet spécial, et pour ainsi dire théoriquement.

Seul, — autant qu'il me semble, — Casimir Bonjour a consacré deux pièces à l'éducation. Il aimait, en suivant trop fidèlement peut-être les exemples de ses maîtres classiques, à choisir des thèses générales et à conclure par des préceptes. Après *La Mère rivale* (1821), dont nous aurons tout à l'heure à dire un mot, il donna la comédie qui fut regardée par les contemporains comme son chef-d'œuvre : *L'Education ou les Deux Cousines* (1823). Et c'est encore celle que l'on cite le plus volontiers (1). Pour nous, tout en pensant que *L'Argent, le Protecteur et le mari, Le Bachelier de Ségovie* sont supérieurs aux *Deux Cousines*, nous louerons C. Bonjour d'avoir voulu et d'avoir su plaire avec un ouvrage aussi sérieux.

Le rédacteur des *Débats* constate que l'auteur a imité Molière, et il l'en félicite ; il le félicite

(1) Cf. LENIENT, II, 46.

surtout d'avoir « façonné son modèle aux mœurs du jour ». — « Ses personnages, dit-il, n'ont conservé de leurs antiques modèles que ce qu'il eût été impossible de leur faire perdre sans les dénaturer... Du reste, ils parlent et agissent toujours dans l'ordre naturel de nos idées, de nos préjugés et de nos mœurs (1). » Ainsi le siècle se reconnaissait dans la pièce. Et quelle en est la thèse? Le poète la résume dans le vers suivant, qu'il prend pour épigraphe :

L'homme fait son état ; la femme le reçoit.

Nous sommes chez des bourgeois, chez de gros négociants, les Dupré. Leur fille, Laure, a été élevée dans un pensionnat à la mode ; rentrée au foyer, elle dédaigne sa famille, elle rougit de son état ; elle est humiliée par la visite d'une de ses amies de pension, Mme d'Orval ; elle repousse le fiancé que lui destinait son père, le jeune Duval, qui appartenait comme elle à une honorable lignée de commerçants, et se laisse faire la cour par un certain Rosambert, frère de Mme d'Orval, type du fat élégant et séducteur. Pour diminuer la responsabilité de Laure (suivant le procédé classique), le poète place auprès d'elle une « demoiselle de comptoir », Florine, intrigante et perverse, qui doit,

(1) *Débats*, 12 mai 1823.

au dénouement, être enlevée par Rosambert. Et, toujours selon l'usage classique, il oppose à Laure sa cousine Claire, orpheline élevée chez les Dupré, modèle de bonne tenue et de réserve. Or, il se trouve (comme dans *Femmes savantes*) que le jeune Duval, rebuté par Laure (Armande), se tourne vers Claire (Henriette) et l'épouse : ce sera le seul châtiment de la pauvre Laure qui l'accepte avec un vif sentiment de ses torts et la promesse de renoncer à ses orgueilleuses prétentions.

Le rôle de Rosambert fut trouvé vague et incomplet. C'est en effet un assez pâle décalque du *Chevalier à la mode*, de Dancourt, et du Moncade de *l'Ecole des Bourgeois*, de Dallainval — avec quelques traits du Richelieu que Monvel avait mis à la scène, en 1796, dans *le Lovelace Français*. — Florine, l'intrigante, fut sévèrement jugée : « rôle faux d'un bout à l'autre » ; tel n'est pas notre avis, mais tel était celui des contemporains, lesquels avaient encore, à cette date, un certain respect de la femme, et ne trouvaient pas tant de plaisir que nous à la mépriser. Aussi nous expliquons-nous que Duviquet ait conclu son article des *Débats* par ces mots : « L'exagération me paraît l'écueil dont M. C. Bonjour doit le plus se défier... » *Exagération* signifie hardiesse : Laure était un type prématuré de la *révoltée*, Florine une esquisse prématurée de la grisette en quête d'un établissement.

Les Deux Cousines tinrent longtemps l'affiche. On les reprit en 1834. Etienne Béquet, dans les *Débats*, leur consacra un article sévère : c'est que les temps étaient bien changés, et que C. Bonjour ne paraissait plus si *exagéré !*

En 1844, l'auteur des *Deux Cousines* revenait à l'éducation, mais envisagée d'une façon très différente, avec *le Bachelier de Ségovie*. Influencé sans doute par le succès des comédies *historiques*, C. Bonjour eut l'ambition de transporter son action dans l'Espagne du XVIIe siècle, et de mêler à l'intrigue morale et philosophique, dont il se fût contenté vingt ans auparavant, un peu de philosophie et beaucoup de diplomatie. — Nous sommes à la cour de Charles II, au moment où celui-ci doit faire choix d'un successeur. La comtesse Berlips tente de faire pencher la balance en faveur du candidat allemand ; mais grâce à don Gusman et à Pedro (le bachelier), c'est Philippe d'Anjou qui l'emporte : et voilà pourquoi « il n'y a plus de Pyrénées ». C. Bonjour n'apporte pas, dans le maniement des incidents historiques, la main légère de Scribe ou de Dumas père ; et Janin n'aura pas tout à fait tort de blâmer le mélange d'une étude sociale et abstraite avec des événements qui ne dépendent en aucune façon de la moralité à laquelle nous conduit le poète. Quoi qu'il en soit, le *cadre* est plus riche et plus varié que celui des

Deux Cousines; c'était, je l'ai dit, une concession faite au goût du jour. Et, dans ce cadre, se développe une thèse qui peut se résumer en deux vers, prononcés par le bachelier :

Je dois, pour mon malheur, aux bienfaits de ma mère,
Une éducation... dont je ne sais que faire.

Pedro est un déclassé. Fils de laboureur, il a reçu une instruction solide et brillante, dont tout l'effet est de l'avoir rendu impropre au métier de son père, sans lui procurer un état en rapport avec sa légitime ambition. Dans une tirade vraiment très spirituelle (C. Bonjour excelle en ces développements qui appartiennent plutôt à l'*épître* qu'au drame), Pedro nous explique quel accueil il a reçu de la part de ses anciens maîtres et de ses puissants protecteurs. Tous les emplois auxquels il aspire lui sont interdits ; l'un demande de la naissance, l'autre de la fortune, un troisième de longues années de stage sans profit... Sans compter qu'une foule de déclassés assiègent la moindre place :

Les bourses des couvents, celles des séminaires
Rendent l'esprit commun et les talents vulgaires.
Cette ville en fourmille, et dans tous les quartiers
On ne voit que docteurs, misère et bacheliers.
Aussi, quand par hasard une place est vacante,
Au lieu d'un candidat, on en trouve cinquante... (1)

(1) *Le Bachelier de Ségovie*, I, 3.

Pedro s'attache donc à don Gusman, un jeune noble paresseux dont il fera la besogne ; et, l'un portant l'autre, ils arrivent à décrocher, Gusman une place de *directeur* (?) au ministère, Pedro un emploi de commis. — La pièce, d'ailleurs assez lente, abonde, plus qu'aucune du même auteur, en tirades bien venues et en traits vifs et piquants. Le succès, à l'Odéon, en fut immédiat et durable. Janin, peu complaisant, le constate sans réticence. « Cette comédie, dit-il, a franchement réussi. Mais cependant de quel droit, ou plutôt par quelle maladresse funeste, une pareille comédie a-t-elle échappé au Théâtre-Français (1)? » Il en loue particulièrement le style. Mêmes éloges dans le *Constitutionnel* : « Le mérite le plus saillant de cette pièce est incontestablement le style : elle est pleine de vers heureux et de jolis détails, et quelques scènes fort gaies s'y font remarquer... (2) »

Mais comment fut jugée la thèse de l'auteur ? assez équitablement, nous semble-t-il, et comme nous pourrions le faire aujourd'hui. — On approuva le poète « d'avoir mis la main sur un travers social bien vrai : sortir de sa condition ». Mais on le blâma d'avoir voulu « trop prouver », en donnant à son bachelier beaucoup de talent, d'esprit et d'activité. Car, s'il est des *déclassés* qui,

(1) *Débats*, 21 oct, 1844.
(2) *Constitutionnel*, 21 oct. 1844

en dépit de tous les obstacles, se font une situation dans le monde, ce sont ceux-là ! et leur succès est légitime. Comment, cependant, la démonstration *exagérée* de C. Bonjour put-elle réussir auprès d'un public plutôt favorable à la « montée des nouvelles couches » ? C'est que, souvent, au théâtre, la conscience sociale proteste en faveur du bon sens et de la modération, contre les ambitions hâtives et les utopies : peut-être, dans le succès du *Bachelier de Ségovie,* y eut-il quelque peu de réaction contre le mélodrame et le roman.

III

Plus encore, et d'une façon plus générale que l'éducation, l'amour et le mariage sont l'éternel thème dramatique. Ceux qui appellent le mariage un *établissement* en indiquent toute l'importance sociale ; et ce mot évoque à lui seul tous les intérêts, toutes les espérances, toutes les critiques, toutes les déceptions, dont le mariage est comme le centre et l'occasion. L'amour, s'il existe dans le mariage, y introduit un élément passionnel, donc dramatique ; si l'amour est représenté en dehors du mariage, ce seront nécessairement des conflits, soit entre des

droits et des sentiments, soit entre des intérêts positifs et des rêves ou des désirs.

Aussi tout dramaturge a-t-il traité, parce qu'il faisait du théâtre, la question du mariage. Mais encore peut-il l'avoir seulement considéré comme le dénouement d'une intrigue, ou l'avoir étudié en lui-même, avec les différents problèmes sociaux ou moraux qu'il soulève dans la vie quotidienne. Et dans ce dernier cas, les spectateurs ont dû éprouver, en face de pièces hardies ou satiriques, des impressions utiles à recueillir.

Scribe a consacré au mariage un très grand nombre de vaudevilles et de comédies. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la table des matières de son théâtre. Sans insister sur la jolie petite pièce qu'est *La Demoiselle à marier*, où l'éternel travers de « la poudre aux yeux » est très finement exploité, signalons les raisons de son prodigieux succès. On y admira la franchise avec laquelle l'auteur protestait contre la *comédie* du mariage ; on y vit un plaidoyer en faveur de l'ingénuité contre la coquetterie (1). Seul, le *Globe* écrivit un article sévère (2). Mais, averti par l'enthousiasme du public, il revenait sur son premier jugement, et cherchait à l'expliquer par des raisons

(1) *Débats*, 24 janvier 1826.
(2) *Le Globe*, 21 janvier 1826.

critiques. « En voyant cette pièce comme plusieurs autres du même auteur, on éprouve malgré soi, dit le rédacteur du *Globe*, une espèce de regret mêlé de dépit. L'idée principale est pleine de vérité et de comique... Eh bien, l'idée est souvent rétrécie, quelquefois faussée, et elle manque de développements. Faut-il encore en dire la raison? Supposons l'auteur moins timide en traçant le plan de la pièce nouvelle: il l'aurait divisée en deux parties; un intervalle de quelques jours se serait écoulé entre les deux actes. Alors, que d'invraisemblances évitées! Ce qui est forcé deviendrait naturel, ce qui est faux deviendrait vrai (1). »

Dans *Le Mariage enfantin* comme dans *La Pensionnaire mariée*, les contemporains admirèrent surtout la difficulté vaincue: sujet scabreux, exécution délicate, impression morale. Car on ne sait pas assez, — et pour le savoir, il faut lire les journaux du temps — que Scribe, dont le nom évoque aujourd'hui les idées les plus *bourgeoises* et les plus banales, excelle surtout à soutenir un paradoxe et à sortir d'une impasse. Il semble attraper au vol, comme un improvisateur soumis aux caprices de son auditoire, n'importe quelle donnée qu'il se fait fort de rendre acceptable. Et, sans

(1) *Le Globe*, 28 janvier 1826.

doute, voilà pourquoi les collaborateurs lui furent si nécessaires. On lui apportait, de toutes parts, des pièces *impossibles;* son sens dramatique en était piqué et comme irrité ; et il se redressait, il rendait viables tous ces avortons.

Une des parties les plus difficiles qu'il ait gagnées, c'est, à coup sûr, celle du *Mariage de raison.* Je voudrais bien pouvoir lire la pièce telle qu'elle était, lorsque Varner l'apporta à Scribe; l'étude critique des transformations subies par le manuscrit du premier auteur, vaudrait, à elle seule, toutes les analyses du talent de Scribe. Toujours est-il que la donnée essentielle est assez difficile à faire passer : une jeune fille de dix-huit ans, jolie, charmante. accomplie, épouse par raison un ancien militaire de trente-six ans, invalide à jambe de bois... Aussi les résistances du public furent-elles assez vives, mais sans empêcher le succès, bien au contraire ! — « M. Scribe, disent les *Débats*, vient de changer tout à coup cette vieille poétique de notre scène. Chez lui, les amoureux s'aiment éperdument, et cependant ils abjurent volontairement une passion dont ils attendaient tout leur bonheur ; les femmes n'ont pour leur mari qu'une amitié fort raisonnable, et cependant les maris ne s'en trouvent pas moins heureux ; l'amour voit s'évanouir toutes ses illusions toutes ses espérances, *sans que la sensibilité des spectateurs ait à*

se révolter (1). » Et quelques jours après, le même journal ajoute : « L'amour sur la scène du Gymnase perd chaque jour de sa puissance. Déjà, on lui enlève le plus beau de ses droits, celui de faire des mariages. Permis à lui d'enflammer encore, çà et là, quelques jeunes cœurs sans raison et sans expérience ; mais à condition d'arracher lui-même son bandeau, de briser soudain toutes ses flèches au moindre signe de la volonté d'un père, d'un oncle ou d'un tuteur. M. Scribe vient de renverser l'autel du dieu qu'il encensa longtemps ; et *Le Mariage de raison* est trop heureux au Gymnase, pour qu'on ose désormais y risquer quelque mariage d'amour (2). » *Le Globe* donne une analyse un peu ironique de la pièce, et conclut en ces termes : « Avec cette fable un peu commune, M. Scribe a su créer le plus joli vaudeville qu'on ait jamais joué au Gymnase. C'est un petit roman, tissé avec tant d'art, brodé avec tant d'esprit et de grâce, on y trouve des détails si ingénieux, *que certains incidents, invraisemblables quand on fait l'analyse de la pièce, semblent tout naturels à la représentation*. Succès éclatant et bien mérité (3). »

A trois ans de là, le 6 mai 1829, les frères Dartois firent représenter aux Nouveautés *Les Suites*

(1) *Débats*, 12 oct. 1826.
(2) *Id.*, 17 oct. 1826.
(3) *Globe*, 14 oct. 1826.

d'un mariage de raison. Le célèbre Potier y joua le rôle de l'invalide Bertrand, créé au Gymnase par Gontier (1). Je n'ai pu mettre la main sur cette pièce ; il est probable que les *suites* en question devaient être plutôt fâcheuses.

Quant au *Mariage d'inclination ou Malvina*, le sujet en est plus romanesque que réel. Malvina s'est mariée secrètement à un triste aventurier nommé Barentin. Elle se voit obligée d'avouer sa désobéissance à son père. Le public retrouvait dans cette pièce une thèse analogue à celle du *Mariage de raison* : on ne doit pas, en se mariant, en *s'établissant*, céder au caprice, au désir ou à l'imagination ; le mariage est chose sérieuse, et toute légèreté en pareille matière peut avoir de funestes conséquences. Et l'on voyait l'accord de la raison et de l'amour, dans l'union d'Arved et de Marie, par opposition au mariage extravagant et malheureux de Malvina et de Barentin (2).

(1) Bouffé, *Mes Souvenirs*. p. 160.
(2) *Débats*, 13 déc. 1828.

CHAPITRE VIII

Les Comédies relatives au *Mariage* (suite) ; — Les époux en ménage : *L'Ecole des Vieillards*, de C. Delavigne (1823) ; — *La Filleule ou les Deux âges*, de C. Bonjour ; — *Le Jeune Mari*, de Mazères (1826). — Les rivalités : *Une Rivale*, de Ancelot et de P. Foucher (1836) ; — *La Femme de Quarante ans*, de Galoppe d'Onquaire (1844) ; *La Mère Rivale*, de C. Bonjour (1821).

La nécessité d'*assortir* les époux, contre-partie de la thèse du *Mariage de raison*, forme le fond de *L'Ecole des Vieillards*. Casimir Delavigne donna cette pièce le 8 décembre 1823, au Théâtre-Français. Talma et Mlle Mars y jouaient les deux premiers rôles (1). Le succès fut éclatant.

On connaît le sujet de *L'Ecole des Vieillards*. Danville, à soixante ans, vient d'épouser une très jeune femme, Hortense. Celle-ci, fort honnête,

(1) Sur Talma dans l'*Ecole des Vieillards*. cf. *Mémoires d'Al. Dumas*. IV, 64.

mais très étourdie, se compromet et compromet l'honneur même de son mari. Les suites de cette légèreté, — un duel entre Danville et le grand seigneur séducteur, — épouvantent et éclairent Hortense qui désormais, on l'espère du moins, saura mieux observer les devoirs de sa très délicate situation.

La nouveauté du sujet était dans *le déplacement des sympathies*. Dans la comédie du XVIIIe siècle, qui suit les traditions de Molière, le mari trompé est ridicule ; ici, au contraire, c'est au vieux mari que s'intéressent les spectateurs, c'est la jeune et jolie femme qu'ils désapprouvent. L'accueil fait à *L'Ecole des Vieillards*, les éloges des critiques (1), l'*examen* qu'en a publié Etienne (2), tout prouve bien que les contemporains se sont crus en possession d'une morale bien supérieure à celle des XVIIe et XVIIIe siècles, et plus respectueuse du mariage. Mais je crois bien qu'ils se sont trompés, et que l'on s'abuse généralement quand on conclut du succès des plaisanteries de Molière, de Regnard, et de Dancourt, etc., sur les maris et sur les femmes, à des mœurs relâchées et au mépris de la fidélité conjugale. Le George Dandin de

(1) *Débats*, 8 déc. 1823 ; 10 déc. 1823 ; — 3 janvier 1824. — *Constitutionnel*, 9 déc. 1823.

(2) Edit. des œuvres de C. Delavigne, de 1836. Paris. Delbaye et Lecou, p. 171.

Molière n'est pas ridicule parce que sa femme le trompe ; mais il a fait par vanité un mariage disproportionné, et il en recueille les conséquences. « Tu l'as voulu, George Dandin ! » Si nous rions d'Arnolphe, dans *l'Ecole des femmes*, ce n'est pas du tout que nous approuvions le manège cruel et pervers d'Agnès, c'est qu'il faut être bien bêtement orgueilleux et bien sottement aveugle, pour s'imaginer qu'on se fera aimer d'une jeune fille en la *clôturant*. Et dans cette même pièce, la tirade de Chrysalde sur les douceurs d'un état auquel Arnolphe est exposé s'il épouse Agnès, n'est qu'un vigoureux et superbe paradoxe, *lequel n'est pris au sérieux que par Arnolphe* : seul, il est scandalisé; pour nous, nous en rions. Mais où voyez-vous que Molière ait ridiculisé un *honnête homme* trompé par sa femme? Est-ce qu'il ne sauve pas Alceste des griffes de Célimène? Est-ce qu'il ne rend pas sympathique Ariste, homme d'âge mûr, qui, dans *l'Ecole des maris*, épouse sa jeune pupille? Est-ce que Orgon lui-même, dans *Tartufe*, ridicule par sa dévotion mal comprise, mais courageux et probe, n'échappe pas à toute mésaventure conjugale? Disons donc que Molière nous prévient, avec son large bon sens, contre les dangers de toute *mésalliance* ; mais ne disons pas qu'il fait rire aux dépens du mariage ; ce serait absurde. Il écrivait pour des spectateurs avertis.

Or, que prouve de plus *l'Ecole des vieillards?* Que, quoi qu'il arrive, le mari sortirait sain et sauf des démarches inconséquentes de sa femme? Conclusion fausse, assurément, et naïve, et dangereuse. Comment! Danville, âgé de soixante ans, cède à un caprice en épousant Hortense; il la laisse seule à Paris, sous la garde assez peu sûre d'une grand-mère étourdie; et, à son retour, il est surpris, indigné, exaspéré, de ce que sa jeune femme a dépensé trop d'argent, de ce qu'elle reçoit, sans penser à mal, des visites compromettantes, etc. Mais il n'a que ce qu'il mérite, ce brave homme. Au XVIIe siècle, on eut ri de lui, au nom du bon sens. Le XIXe siècle fut un autre avis. C'est que, sans doute, en 1823, on respectait profondément les jeunes femmes de vieux maris. Allons, tant mieux! On eut raison, d'ailleurs, d'admirer la composition et le style de la pièce. *L'Ecole des vieillards* est un ouvrage très distingué; aujourd'hui encore, on le reprend de loin en loin, non sans succès; il est assurément moins démodé que *l'Honneur et l'Argent.*

Dans une pièce restée longtemps inédite, et tout récemment publiée, *la Filleule ou les Deux âges*, C. Bonjour aborde un sujet analogue (1). Le général Béclard, âgé de soixante ans, est aimé de

(1) C. BONJOUR, *Œuvres*. éd. 1902. IV.

sa pupille, la jeune Sophie ; il veut résister à cet amour ; mais enfin, comme il le dit, « il se laisse faire ». Au second acte, nous retrouvons Sophie mariée à Béclard ; mariée n'est pas le vrai mot : en Angleterre, un prêtre les a bénis, mais il reste à légaliser cette union qui n'a encore rien de réel, et qui ne vaudrait pas plus à Rome qu'à Paris. Béclard a finement agi en ne contractant avec Sophie que ce pseudo-mariage. En effet, la jeune femme se débat bientôt dans la plus cruelle situation : les discours ironiques de ses amies, les sollicitations impertinentes des fats, son inconsciente passion pour un jeune officier, Julien, secrétaire du général, tout l'avertit de son erreur. Au cinquième acte, un imbroglio de vaudeville oblige les personnages à régler leur situation réciproque : Béclard, avec bonne humeur, déclare l'expérience concluante, et donne à Julien la main de Sophie.

La composition de cette pièce marque, comme déjà *le Bachelier de Ségovie*, une évolution dans le talent de C. Bonjour. Action plus vive, incidents plus nombreux, intrigue d'une complication aisée, où se fait sentir l'influence de Scribe : telles sont les nouvelles qualités de *facture*. Le caractère du général, toujours placé dans une situation délicate, est bien soutenu ; ce qui serait imprudence ou sottise chez un mari réel, devient chez lui finesse

et philosophie. J'aime moins les rôles de Sophie et de Julien ; mais n'est-ce pas plutôt que, jusqu'au dénouement, leur position est nécessairement fausse? Enfin, le style, infiniment soigné, pèche par des longueurs auxquelles on était alors moins sensible, et manque un peu de force dans les passages *dramatiques;* mais il est constamment spirituel et juste.

Quel eût été le jugement du public, si la pièce avait vu la rampe? Il nous est impossible de le savoir. Toutefois, on eût loué, je pense, le bon sens tout classique et tout français de cette comédie, où le romanesque n'apparaît que pour recevoir une leçon, où la vieillesse se résout à son véritable rôle, où l'amour finit par s'accorder avec la raison.

II

Vieux mari, jeune femme, avons-nous vu dans *l'Ecole des vieillards.* Dans *le Jeune mari* de Mazères (1826), *Une rivale* de Ancelot et P. Foucher (1836), et *la Femme de quarante ans* de Galoppe d'Onquaire (1844), c'est le mari qui est trop jeune, c'est la femme qui est trop mûre.

Le Jeune mari est une bonne comédie. Pour

sortir de ses embarras financiers, Oscar de Beaufort épouse une veuve riche, mais presque vieille. Celle-ci pour le mieux maintenir sous sa dépendance, ne paye ses dettes que par fractions ; et elle le surveille, elle le gouverne comme un enfant. Excellent trait de caractère : elle met dans son affection une jalousie inquiète qui doit, au lieu de la faire aimer, la rendre tyrannique et odieuse. Un incident, — une prise de corps décrétée par les créanciers, — oblige Herminie à régler tout l'arriéré de son mari ; dès lors, sur les conseils de ses amis, Oscar change d'attitude : c'est lui qui redevient le maître. Pour bien faire ressortir l'incompatibilité de cette union, l'auteur a placé dans son action deux intrigues parallèles : un vieux receveur général courtise une jeune fille, nièce d'Herminie ; une veuve de préfet, Mme Delby, cherche à épouser le jeune Surville. Mais le receveur et la veuve, instruits par l'exemple d'Oscar et d'Herminie, renoncent, l'un à l'ingénue, l'autre au lieutenant, et s'épousent : Surville, de son côté, pourra épouser Clara : voilà deux ménages assortis. — Succès considérable, prolongé, et dont les contemporains ont donné d'excellentes raisons.

« *Le Jeune mari*, dit P. Dubois dans le *Globe*, n'est point sans doute un caractère d'une vive originalité et d'une touche vigoureuse ; mais *c'est*

une figure de notre temps, un mauvais sujet, tombé de l'armée dans les salons, vivant d'expédients et détourderies, et enfin réduit par nécessité à épouser une vieille créole, qui paie ses dettes, lui donne un cabriolet et un groom, le fait électeur, et lui promet l'éligibilité s'il se conduit bien (1)... »

Mazères, dans sa préface (2), rappelle l'heureuse destinée de sa pièce, et en fait justement ressortir la moralité. Parmi les anecdotes qu'il se plaît à raconter d'une plume un peu complaisante, il en est une qui mérite d'être retenue. Mazères reçut un jour, d'une dame veuve, riche et très élégante, une invitation à dîner. « Monsieur, dit la veuve à l'auteur du *Jeune mari*, vous êtes mon sauveur, et j'ai tenu à vous en témoigner ma reconnaissance... Je ne suis plus jeune. Je cherche le bonheur, et croyais le trouver dans un second mariage. Mais j'ai vu votre pièce, et j'en ai reçu une rude leçon qui me sera profitable... Je resterai veuve. » Un mois après, ajoute Mazéres, elle épousait un jeune et brillant militaire.

On était à l'époque où le romanesque se développait de plus en plus, sinon dans les mœurs, au moins dans la littérature, qui, si elle n'est pas l'*expression de la société*, exprime les désirs, les inquié-

(1) *Le Globe*, 28 mars 1826.
(2) MAZÈRES, *Comédies et Souvenirs*. I. 148.

tudes et les regrets de la société. Or, parmi les types que le roman se plaisait à décrire et à embellir, se trouvait justement *la Femme de trente ans* et *la Femme de quarante ans*. Seulement on tendait à rendre sympathique et séduisant un personnage que la vraie comédie, la comédie sensée et spirituelle, avait voulu jadis remettre à sa place et renvoyer aux devoirs de son âge.

J. Janin, en analysant le drame d'Ancelot et P. Foucher, *Une rivale*, reprochait vivement à Balzac d'avoir rendu possible et vraisemblable au théâtre l'amour inspiré par la femme de quarante ans. « La femme de trente à quarante ans, dit-il, était autrefois une terre à peu près perdue pour le roman et pour le drame ; mais aujourd'hui, grâce à ces riantes découvertes, la femme de quarante ans règne seule dans le roman et dans le drame. Cette fois le nouveau monde a supprimé l'ancien monde, la femme de quarante ans l'emporte sur la jeune fille de seize ans. — Qui frappe ? s'écrie le drame de sa grosse voix. Qui est là ? s'écrie le roman de sa voix flûtée. — C'est moi, répond en tremblant la seizième année aux dents de perle, au frais sourire, au doux regard : c'est moi !... Mais aussitôt romanciers et dramaturges de répondre : Nous sommes occupés avec votre mère, mon enfant ; repassez dans une vingtaine d'années, et nous verrons si

nous pouvons faire de vous quelque chose (1). »

Mme de Girardin, qui cite ce passage, le commente très spirituellement, dans son *Courrier de Paris* du 30 novembre 1836. Ce n'est, dit-elle, la faute ni de M. Ancelot, ni de M. P. Foucher, ni de M. de Balzac..., mais bien la faute de la société elle-même. « Aujourd'hui, *Julie* ambitieuse et vaine, commence par épouser volontairement, à dix-huit ans, M. de Volmar ; puis, à vingt-cinq ans, revenue des illusions de la vanité, elle s'enfuit avec Saint-Preux, par amour. Car les rêves du jeune âge maintenant sont des rêves d'orgueil... Vous parlez des auteurs anciens : ils peignaient leur temps. Laissez M. de Balzac peindre le vôtre. La *Junie* de Racine, dites-vous ? — Mais aujourd'hui, elle choisirait bien vite Néron, pour être impératrice... Voyez donc un peu les femmes passionnées qui, de nos jours, font parler d'elles : toutes ont commencé par un marige d'ambition ; toutes ont voulu être riches, comtesses, marquises et duchesses, avant d'être aimées. Ce n'est qu'après avoir reconnu les *vanités* de la vanité, qu'elles se sont résolues à l'amour. Il en est même qui ont recouru naïvement après le passé, et qui, à vingt-huit ou trente ans, se dévouent avec passion au jeune homme obscur qu'à dix-sept ans elles

(1) *Débats*, 28 nov. 1836,

avaient refusé d'aimer. M. de Balzac a donc raison de peindre la passion où il la trouve, c'est-à-dire hors d'âge. M. Janin a raison aussi de dire que cela est fort ennuyeux ; mais si cela est fort ennuyeux pour les lecteurs des romans, c'est bien plus triste encore pour les jeunes hommes qui rêvent l'amour, et qui en sont réduits à s'écrier dans leurs transports : « Que je l'aime ! Oh ! qu'elle a dû être belle (1) ! »

C'est précisément le titre de *la Femme de quarante ans* que Galoppe d'Onquaire (2) donnait à une comédie en vers, représentée au Théâtre-Français en 1844. Il s'inspirait de Balzac, puisque son héroïne Mme de Silly, répondait :

... Mon âge ? il a son bon côté,
Et M. de Balzac l'a réhabilité !

L'intrigue de la pièce n'est pas compliquée. Mme de Silly cherche, comme l'Herminie de Mazères, à retenir auprès d'elle un mari de vingt-cinq ans.

(1) Le *Vicomte de Launay*. I. 35.

(2) L. GALOPPE d'ONQUAIRE, (1810-67) a donné, outre *la Femme de quarante ans*, un drame en vers (en collaboration avec Pitre-Chevalier), *Jean de Bourgogne* (1846), *le Jeu de Whist* (1847), *l'Amour pris aux cheveux* (1851), *le Chêne et le Roseau* (1852). Il a publié sous le titre *le Diable boiteux à Paris*, — *en province*, — *au village*, une série d'articles critiques et satiriques parus dans le *Corsaire* ; c'est comme la suite des *Hermites* de Jouy. On lui doit également quelques recueils de vers et des études à la *Revue des beaux-arts*.

Elle croit avoir une rivale dans une jeune fille mystérieuse à qui M. de Silly donne asile. Mais c'est sa propre fille, celle de son premier mariage ! On *établit* cette enfant, et voilà notre femme de quarante ans rassurée, jusqu'à la prochaine fois. Assez pauvre pièce en soi, mais intéressante à sa date, surtout par les critiques qui peuvent nous éclairer sur l'état d'âme des contemporains.

Le rédacteur du *Constitutionnel* écrit : « Vous voulez peindre la femme de quarante ans, c'est-à-dire cette lutte héroïque de la femme parvenue à son temps le plus délicat et le plus périlleux, où elle chemine sur ce chiffre fatal de quarante années comme un équilibriste sur la corde raide... Pour réussir dans ce tableau féminin, il fallait mettre votre femme de quarante ans aux prises avec un amant et non avec un mari. Il est évident que c'est la crainte de tout perdre sans retour et le désir de conserver encore, qui fait la puissance, l'habileté de la femme de quarante ans, et lui fournit les armes les plus fines et les plus désespérées. Si dès le début vous la mettez en possession d'un mari qu'elle aime, elle est pourvue, et tout est dit... En donnant à Mme de Silly un mari au lieu d'un amant, vous avez ôté à la femme de quarante ans sa force véritable, son dernier prestige, son unique refuge, le besoin de recourir aux précautions, aux ruses, aux artifices, à la grâce

de l'esprit, aux finesses du cœur (ici le rédacteur signale la *nouvelle* de Ch. de Bernard) (1). Et remarquez bien que vous auriez pu donner à votre femme de quarante ans un amant sans éveiller la susceptibilité des prudes et les obliger à se voiler. Elle est veuve ; elle veut épouser de Silly ; elle le dispute à une jeune et jolie femme, et à force d'art et d'adresse finit par l'emporter : l'habité de son expérience triomphe des attraits de la véritable jeunesse (2). »

Th. Gautier, lui, pense qu'un pareil sujet relève du roman, non de la scène. Il rappelle, comme son confrère du *Constitutionnel*, Balzac et Ch. de Bernard ; il juge que le romancier qui peut user de longues préparations et de demi-jours discrets, réussira dans cette peinture. Mais, au théâtre, le spectacle de cette lutte contre une jeunesse qui s'en va, sans que rien puisse la rappeler, c'est chose triste et pénible. Les plaisanteries mêmes, sur ce thème, sont sinistres (3).

L'année suivante, dans une comédie intitulée *l'Enseignement mutuel*, de Eug. Nus et Ch. Desnoyers, reparaissait le type de la femme de quarante ans. Et Th. Gautier revenait à la charge :

(1) *La Femme de Quarante ans*, de Charles de BERNARD, est la première des cinq nouvelles publiées sous ce titre : *le Nœud Gordien*, Paris, Werdet, 1838, 2 vol.

(2) *Constitutionnel*, 25 nov. 1844.

(3) La *Presse*, 25 nov. 1844 (*Hist. de l'Art. dram.*, III, 291).

« On ne ferait pas mal d'en finir, au théâtre, avec les femmes de quarante ans. Cette obstination à reproduire ce type suranné devient fatigante. Il n'y a que les anges qui puissent toujours avoir quinze ans. Mais pourquoi vanter sans cesse les quadragénaires ? une femme est jeune tant qu'elle est belle. Il y a des vieilles de dix-huit ans et des jeunes de trente. Mais à quoi bon ces chiffres ? Une héroïne ne peut-elle marcher que son extrait de baptême à la main ? Retrouvons, au moins au théâtre et dans les poèmes, la jeunesse qui nous fuit (1). »

Voyez pourtant ce que peut faire la nouveauté d'un titre ou d'une formule. Dès 1821, la lutte de la femme de quarante ans et de la jeune fille avait été mise à la scène par Casimir Bonjour, dans *la Mère rivale*, pièce qui rappelait elle-même *la Mère Coquette*, de Quinault, et *la Mère jalouse* de Barthe. Le poète avait voulu représenter un travers *nouveau* ; il avait saisi, en bon observateur, une transformation sociale et morale que Balzac ne devait décrire que dix ans plus tard. « Quelques personnes, dit C. Bonjour, dans l'Avant-propos de *la Mère rivale*, ont prétendu que j'avais attaqué un défaut beaucoup trop rare pour devenir le sujet d'une comédie. Peut-être qu'en y réfléchissant davan-

(1) *La Presse*, 15 sept. 1845 (*Hist. de l'Art. dram.*, IV, 115.)

tage, elles se seraient convaincues du contraire. Dans l'enfance des sociétés, les agréments physiques sont les seuls qui nous attirent vers l'autre sexe... Mais, lorsque la civilisation a fait des progrès, et que l'éducation s'est perfectionnée, la jeunesse et la beauté ne sont plus des titres exclusifs à nos hommages : les qualités morales sont plus appréciées, l'esprit plus goûté, et l'art de causer devient presque l'art de plaire. C'est alors que les mères peuvent rivaliser avec leurs filles ; et comme la coquetterie est innée chez les femmes, du moment où elles en ont le pouvoir, elles doivent en avoir la prétention... A mesure que l'instruction et le luxe ont été plus répandus, et que la société est arrivée à un état de corruption élégante, ce défaut a dû se multiplier. Il est très ordinaire à l'époque où nous vivons. Quoique jeune encore, j'en ai vu de nombreux exemples ; et depuis que cette comédie a été représentée, on m'a raconté une foule d'anecdotes dont j'aurais pu tirer parti, si je les eusse connues plus tôt. »

J'ai rappelé plus haut qu'il fut obligé, pour que Mlle Volnais voulût bien, au refus de Mlle Mars, de Mlle Leverd, de Mlle Dupuis, se charger du rôle de la mère, de rajeunir la fille, et de lui donner seulement quinze ans, afin que sa mère pût n'en avoir que trente !

Ainsi, sans les exigences des comédiens, le dé-

nouement eût été plus réel, et la leçon morale plus forte. Telle qu'elle est, *la Mère rivale*, est une alerte et vive comédie en trois actes, un peu inexpérimentée, sentant trop le *bon modèle*, mais agréable à lire, et contenant, sur le travers qui en est le sujet, une foule de traits heureux et de couplets bien tournés. C. Bonjour, pour *renforcer* en quelque sorte le caractère de Mme Dorval, l'a rendue *bienfaisante*, comme le Dervières des *Deux Gendres*. Cette mère indifférente, qui cache sa fille aux yeux de tous, et lui refuse presque le nécessaire, fait ostensiblement la charité. Lisette explique ainsi sa conduite : Aimer les siens, fi donc! cela ne mène à rien.

Une telle conduite est par trop naturelle ;
Quel gré vous en sait-on? tout le monde s'en mêle.
Pour nous faire un beau nom, pour éblouir les gens,
Nous usons de moyens tout à fait différents.
Le bien qu'on fait chez soi n'est connu de personne.
Il faut, lorsque l'on veut passer pour être bonne,
Laisser là des parents qui vous tendent les bras,
Pour aller secourir ceux qu'on ne connaît pas.
Attirer les regards est l'importante affaire ;
Et ce n'est que le mal qu'on fait avec mystère,
Aussi, comme tu vois, on est du comité
Des prisons, de celui de la maternité !... (1)

Voilà, certes, de jolis vers, — et qui disent

(1) *La Mère Rivale*, acte I. sc. 7.

quelque chose. Les contemporains y virent même une méchante allusion aux *dames de charité*, qui oubliaient de pratiquer à leur foyer la vertu même qu'elles représentaient en public. « Le succès a failli être compromis, dit la *Gazette de France*, par quelques petits esprits libéraux. Toujours à l'affût des allusions, ils ont cru trouver matière à flatter l'esprit de parti dans des rapprochements que l'auteur n'avait sûrement pas songé à faire (1). » Qui sait ?

Mais je citais plus haut un passage de J. Janin, et un autre de Mme de Girardin, à propos de *la Femme de trente à quarante ans*. Ne dirait-on pas que les critiques de 1836 se sont inspirés de ces vers, écrits en 1821 : Sophie vient de déclarer à sa mère qu'elle aime et qu'elle est aimée ; et Mme Dorval réplique :

... Vous, aimer ! j'admire en vérité,
Et votre insuffisance et votre vanité !
Vous, aimer !... dites-moi, qu'avez-vous donc pour plaire ?
Une enfant, qui ne sait que rougir et se taire !...
Vous n'avez pas quinze ans !... ni grâce; ni maintien ;
Et vous vous figurez !... mais, détrompez-vous bien.
De lui ne croyez pas que vous soyez aimée !
Il lui faut, mon enfant, une beauté formée ;
Il faut, pour le toucher, pour captiver ses vœux,
Une femme qui plaise à l'esprit comme aux yeux,

(1) *Gazette de France*, 9 juillet 1821.

Ayant les qualités que lui donne l'usage,
Sans avoir rien perdu des charmes du bel âge ;
En un mot (recevez cet avis en passant),
Il lui faut une femme, et non pas une enfant (1).

La Mère rivale reçut des spectateurs et des critiques de 1821, encore nourris du répertoire, un accueil très favorable ; mais, évidemment, ceux-ci furent moins sensibles à l'originalité de certains traits qu'aux souvenirs des *bons modèles* (2). Et, puisque ce dernier mot semble m'y inviter, je ne veux pas quitter *la Mère rivale* sans signaler une curieuse imitation des classiques. Voici Mme Dorval qui se croit trompée par Belcour, qu'elle espérait épouser ; elle s'imagine que sa fille lui a volé l'affection de son amant ; et, dans un court monologue, elle exprime sa fureur et sa jalousie : c'est, en vérité, le monologue de Roxane, c'est celui de Phèdre, quand elles découvrent, l'une l'amour de Bajazet pour Atalide, l'autre l'amour d'Hippolyte pour Aricie.

Mme Dorval *seule* :

J'étouffe de fureur ! je meurs de jalousie !
Il semble qu'apprêtant ses phrases avec art,
Le perfide, à plaisir, enfonce le poignard !...
A quel rôle, grand Dieu, je me vois descendue !
Quand il venait me faire une cour assidue,

(1) *La Mère Rivale*, act. II, sc. 10.
(2) *Débats*, 25 juillet 1821 ; — *Constitutionnel*, 12 et 17 juillet 1821.

Quand il m'environnait d'hommages et de soins,
Il paraissait m'aimer : je le croyais du moins !
De tant d'empressement je me sentais flattée ;
J'écoutais ses discours ! glorieuse, enchantée,
J'accueillais un amour... que je n'inspirais pas !
Crédule que j'étais ! c'est pour d'autres appas
Qu'éclatait tout le feu qui dans ses regards brille ;
Ses vœux passaient par moi pour aller à ma fille !
Cet air, que j'ai cru tendre, était respectueux ;
Et quand il me flattait... j'étais mère à ses yeux !... (1)

L'imitation est flagrante ; mais elle est habile ; et il y a là quelques vers très bien frappés et d'un tour spirituel. Après tout, n'est-ce pas dans *Phèdre* et dans *Bajazet* que nous trouvons pour la première fois *la femme de quarante ans*, disputant à une jeune fille le cœur d'un jeune homme ?

(1) *La mère rivale*, acte II, sc. 16.

CHAPITRE IX

Les comédies relatives au *Mariage* (suite). — La brouille dans le ménage : *Le Mari à bonnes fortunes*, de C. Bonjour (1824) ; — *Le Mari à la campagne*, de Bayard (1844) ; — *Sophie ou le mauvais ménage*, de Merville et Francis (1832) ; — *La famille Riquebourg ou le Mariage mal assorti*, de Scribe (1831). — La mésalliance : *Un an ou le Mariage d'amour*, d'Ancelot (1830).

I

Nous abordons des pièces plus profondes, malgré leur forme parfois légère, avec *le Mari à bonnes fortunes*, de C. Bonjour (1824), *le Mari à la campagne*, de Bayard (1844). Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'insister longuement sur ces deux comédies. Il suffira de faire remarquer que, dans *le Mari à bonnes fortunes*, le ridicule et même l'odieux retombent sur le mari. « M. Bonjour, dit le rédacteur des *Débats*, a vengé un sexe faible des outrages du sexe le plus fort ; la femme, abandonnée par son époux parjure, lutte avec courage contre l'exemple contagieux qu'on

daigne à peine dérober à ses regards ; placée dans la situation la plus critique, puisqu'un penchant trop vif pour son jeune cousin est presque justifié par une longue habitude d'enfance, et par le droit d'une vengeance que des mœurs faciles rendraient presque excusable, elle résiste, elle combat, elle triomphe ; et sa victoire, quelque pénible qu'elle soit pour elle, reçoit à l'instant même sa récompense, puisqu'elle lui rend son mari (1). » Et quelques jours après, Duviquet conclut ainsi une étude détaillée du *Mari à bonnes fortunes :* « Cette pièce plaira surtout aux femmes, et aux connaisseurs par l'observation des mœurs. »

L'article du *Globe* contient des remarques que leur date rend intéressantes. « Je ne sais, dit la critique, si *le Mari à bonnes fortunes*, tel qu'il est peint dans la pièce, est bien un caractère de notre temps, *et si ce n'est pas plutôt un souvenir, une tradition de temps et de mœurs déjà loin de nous...* » Puis il loue particulièrement la science de l'intrigue ; et ne dirait-on pas que ceci est écrit à propos d'une pièce de Scribe : « Cette pièce est un jeu continuel de surprises ; il semble que l'auteur prenne sans cesse plaisir à faire craindre aux spectateurs une inconvenance, qu'il leur sauve toujours une saillie heureuse (2). » J. Janin reprend, dans sa *Littéra-*

(1) *Débats*, 2 oct. 1824.
(2) *Globe*, 4 oct. 1824.

ture dramatique, à propos de *l'Homme du jour*, de Boissy, l'observation du *Globe* sur les mœurs peut-être démodées du *Mari à bonnes fortunes*. « Or, dit-il (après une analyse très malveillante), voici ce qui arrive lorsqu'on se trompe d'époque et de mœurs, lorsqu'on transporte dans l'année 1824 les mœurs de 1750 ; lorsqu'on suppose que rien n'a changé dans la galanterie d'autrefois ; lorsqu'on ne veut pas voir que toutes les peines que se donnait jadis un homme du monde pour obtenir un signe de tête ou un coup d'éventail, il se les donne aujourd'hui pour acheter un arpent de terre et pour obtenir quelques voix aux élections du Conseil municipal (1)... » Cette fois, Janin fait de la bonne critique relative. La pièce de C. Bonjour est ingénieusement intriguée et spirituellement écrite ; elle n'a pas la valeur d'observation que nous avons remarquée dans *le Protecteur et le mari*, ou dans *l'Argent*.

Quant au *Mari à la campagne*, de Bayard, c'est surtout un très amusant vaudeville sur une donnée sérieuse. La leçon qui s'en dégage est celle-ci : une femme doit rendre son intérieur agréable, sinon le mari cherchera ailleurs des distractions de contrebande. Lisez la vive analyse de Th. Gautier (2), et vous aurez ensuite le désir de con-

(1) JANIN, *Hist. de la littérature dramat.*, II, 372.
(2) *Presse*, 10 juin 1844 (*Hist. de l'art. dram.*, III, 211).

naître la pièce qui fut accueillie avec une sorte d'enthousiasme. Les *Débats* signalent certaines ressemblances entre M. Mathieu, dont la dévotion aigre-douce fomente la division dans le ménage Colombet, et Tartufe (1) (Nous avons déjà dit que la pièce était d'abord intitulée *Le mari d'une dévote)*; le *Constitutionnel* rapproche *le Secret du ménage*, de Creuzé de Lesser, et *la Femme vertueuse* de Balzac (2).

La pièce de C. Bonjour et celle de Bayard effleuraient seulement la grave question de l'accord entre les époux, question plus nettement abordée dans quelques comédies, moins littéraires assurément, mais où les mœurs du temps peuvent se retrouver. *Sophie ou le mauvais ménage*, de Merville et Francis, part d'une donnée de vaudeville ; M. de Bermont, en l'absence de sa femme qui est au bal, donne asile chez lui à Mme Borello, dont le mari, proscrit italien, vient d'être arrêté. Mme de Bermont, à son retour, demande la clef du cabinet où la fugitive est enfermée ; refus du mari ; scène de jalousie ; la femme fait appeler un serrurier ; il en résulte une plainte en adultère déposée au parquet par Mme de Bermont. On plaide. On a plaidé ; Mme de Bermont est condamnée à rester chez son mari. Alors elle se répand en accusations contre la

(1) *Débats*, 10 juin 1844,
(2) *Constitutionnel*, 10 juin 1844.

société qui la rive à sa chaîne (voyez *les Tenailles*), et elle veut mourir. A cet effet, elle prépare du poison dans un verre de lait ; elle l'oublie un instant sur sa table, et c'est sa fille, une enfant de six à sept ans, qui le boit ! Désespoir des parents, qui voient expirer leur fille entre leurs bras.

Les déclamations dont la pièce est remplie contre les situations terribles et inextricables créées *par le mariage* (chacun des époux se croyant des droits sur l'autre) inspirent au critique des *Débats* les réflexions suivantes qui, très ironiques sans doute, n'en expriment pas moins le sentiment du public : « Et cependant, dit-il, il s'agit d'un galant homme... Savez-vous pourquoi ces gens-là sont malheureux? Tout simplement parce qu'ils sont mariés ; ces gens-là sont unis par un sentiment indissoluble. Le mariage, le saint mariage, a flétri toutes les existences ; il a défiguré tous les visages ; il a dénaturé toutes les âmes ; le mariage est le fléau de cet intérieur qui pourrait être si heureux ! Si Mme de Bermont n'était que la maîtresse de M. de Bermont ; si M. de Bermont n'était que l'amant de sa femme, à la bonne heure (1) ! »

A cette époque, la question du divorce s'était posée de nouveau ; quelques-uns espéraient en obtenir le rétablissement. Je ne trouve sur ce sujet

(1) *Débats*, 13 août 1832.

qu'un vaudeville, dont la situation a été souvent exploitée et retournée. En mai 1833, on donnait *Vive le Divorce !* de Laurencin : Une jeune femme, Mme Beauvoisin, se plaît à faire enrager son bonhomme de mari ; elle l'obsède de ses caprices ruineux ; elle le brouille avec ses vieux amis ; elle irrite sa jalousie en encourageant les assiduités d'un jeune cousin. Tout à coup son attitude change ; elle devient aimable, prévenante ; le jeune cousin est évincé ; les vieux amis sont rappelés. D'où vient cela ? C'est qu'elle a lu dans les journaux que le divorce allait être remis en vigueur. Et comme son mari l'a épousée pour ses beaux yeux ; comme, divorcée, elle serait réduite à la misère, ou comme elle ne retrouverait pas un intérieur aussi confortable et un mari aussi patient, elle se hâte de réparer son imprudente conduite (1).

II

La *mésalliance* n'a pas manqué de préoccuper nos auteurs dramatiques, à cette époque où certains préjugés, effacés par les lois, n'en reparaissaient que plus vivement dans les mœurs.

(1) *Constitutionnel*, 23 mai 1833.

Parmi les nombreuses pièces où la mésalliance forme non pas un épisode mais le fond du sujet, je signalerai d'abord un intéressant vaudeville de Scribe : *La Famille Riquebourg, ou le mariage mal assorti* (1831). C'est, si l'on peut s'exprimer ainsi, le vaudeville *cornélien*. Tous les personnages, hommes et femmes y sont vertueux ; et quelques-uns y témoignent d'une grandeur d'âme que Pauline et Sévère n'eussent pas désavouée. Riquebourg est un négociant très riche, âgé de 45 ans, et qui a épousé une jeune fille de famille noble. Celle-ci, Hortense, estime son mari ; mais elle aime en secret son neveu George, polytechnicien qui s'est distingué aux *trois glorieuses journées* de Juillet. Et le sujet du vaudeville, c'est justement la fidélité d'Hortense qui obtient du *chevalier* George, à qui elle a avoué son amour, qu'il s'expatrie pour son repos à elle et son honneur à lui. Riquebourg reproche à Hortense, que la seule vue de George inquiète, de ne pas lui faire bon visage ; Hortense demande instamment à son mari de la laisser partir pour la campagne, et comme Riquebourg veut la retenir, elle lui avoue qu'elle aime quelqu'un, et quelle a besoin de le fuir. La scène est très jolie, et dans le ton de la meilleure comédie ; de même, l'explication dernière entre Hortense et George, les adieux héroïques des deux amants, leur séparation, tout est est mené avec autant de sûreté que de vigueur.

Et la mésalliance? elle existe, on le voit, entre Hortense et son mari. Mais il s'en prépare une autre. Le vicomte d'Héremberg veut épouser Elise, nièce de Riquebourg; et il est, dans la pièce, le théoricien de l'égalité : « A présent, dit-il, il n'y a plus de mésalliance : le commerce, l'industrie, la noblesse, égaux en lumières, en force, en courage, se tiennent et se donnent la main. Qui gouvernera? qui commandera demain? toi, moi, si nos talents nous en rendent dignes; car les talents, l'instruction, fixent seuls les rangs. (1) » Belles *phrases!* mais, du moins, Scribe fait preuve d'habileté en les plaçant, en 1831, dans la bouche d'un représentant de la noblesse.

Voici, sur ce curieux *vaudeville*, les réflexions du *Journal des Débats* : « Au temps de Molière, on vous eût fait à ce propos une petite comédie bien drôle, bien immorale, bien amusante. L'oncle aurait tendu à son pendard de neveu vingt pièges où lui-même serait tombé... *M. Scribe connaît trop bien son monde pour se permettre de pareilles infâmies. Ces dames feraient un beau bruit dans les loges ! Il a pris sa pièce en vertu. C'est une idée comme une autre...* » Et au sujet du mariage qui termine la pièce, le rédacteur ajoute : « Si la postérité juge nos mœurs d'après notre théâtre, elle

(1) *La Famille Riquebourg*, scène IV.

croira que nous n'étions jamais douze ensemble sans qu'il se fît un mariage, et il ne faut point tromper la postérité, surtout quand les contemporains n'y gagnent rien (1). »

Ancelot fit représenter en mai 1830, au Théâtre-Français, trois actes intitulés : *Un an ou le Mariage d'amour*. A l'analyse, au choix du *moment*, à la coupe des actes, au développement des incidents et des caractères, au dénouement, on croirait cette comédie composée d'hier ; seul le style, à la lecture, nous avertit que l'auteur écrivait en 1830, et assez mal. Etienne Béquet, aux *Débats*, signala tout de suite la nouveauté du sujet ; après quelques réflexions sur les mésalliances, et sur les pièces qui s'y rapportent, il observe que, jusqu'à ce jour, les écrivains dramatiques se sont bornés à l'étude de la période qui précède le mariage. « Ils ont fondé l'intérêt de leurs récits ou de leurs drames, dit-il, sur le triomphe des grâces et des vertus luttant contre le torrent de l'opinion, contre la différence des rangs et de la fortune. Mais ils se sont arrêtés au pied de l'autel. Que deviennent les époux ?... M. Ancelot a pris le revers de la médaille (2). » Jugez maintenant si la comédie d'Ancelot n'offre pas quelque rapport avec la *Catherine* de M. H. Lavedan, — toutes réserves

(1) *Débats*, 10 janvier 1831.
(2) *Id.*, 10 mai 1830.

faites au point de vue de la vraisemblance et du style ! — Un jeune pair de France, le comte de Lesseville, a renversé, avec sa voiture, et blessé une jeune couturière, Louise Leroux, fille d'un sergent retraité. Comme il est en tilbury, et non en automobile, il s'arrête, ramène Louise chez elle, la fait soigner, et revient fréquemment prendre de ses nouvelles. Rétablie, Louise va rendre visite à la mère du comte de Lesseville, et, pour témoigner sa reconnaissance, elle lui apporte une broderie, ouvrage patient de convalescente. La marquise, qui tient sans doute à conserver les distances, remet un billet de 500 francs à Louise qui, indignée de voir qu'on lui *paye* son cadeau, refuse l'argent. Une jeune veuve, Mme d'Hervilly, qui a des vues matrimoniales sur le comte, joint ses sarcasmes à ceux de la marquise ; et les deux femmes vont chasser Louise, quand le comte, s'adressant à la pauvre fille, lui dit : « Restez !... comtesse de Lesseville, vous êtes chez vous ! » Et c'est le premier acte.

Au second acte, nous sommes à la campagne. Les nouveaux époux, qui semblent fort heureux, reçoivent la visite d'un oficier, ami du comte. Celui-ci, d'une part, est assez humilié par les gaucheries de sa femme qui dit *mon époux* et *je m'en rappelle*, et qui, sans le vouloir comme sans le savoir (là est la moralité), blesse à chaque ins-

tant l'étiquette aristocratique. D'autre part, le comte ne peut voir, sans en être irrité, les familiarités du jeune officier, qui jadis a connu Louise couturière, et qui la traite presque en grisette. Ajoutez (excellente observation de mœurs) les embarras causés par la famille de Louise, et en particulier par sa cousine Mme Dutour qui, bien intentionnée, mais fort maladroite, travaille de son mieux à brouiller le ménage.

Le troisième acte nous montre le comte de Lesseville fatigué d'une femme qui lui fait si peu honneur dans son monde, revenant, par l'instinct fatal de son éducation et de sa race, à Mme d'Hervilly. La bonne Mme Dutour, dans ses bavardages, apprend à Louise qu'elle est trompée; et Louise, au désespoir, se précipite par la fenêtre.

Le dénouement est celui d'un mélodrame ou d'une tragédie. Mais la pièce elle-même renferme, sur la mésalliance et sur ses conséquences inévitables, des détails bien observés et un enseignement tout à fait approprié à la crise sociale du gouvernement de Juillet.

Pour en donner une idée, je citerai quelques fragments qui, malgré la faiblesse du style, rappelleront des situations non seulement de *Catherine*, mais encore du *Marquis de Villemer*. — A l'acte premier, la Comtesse, mère du comte de Lesse-

ville, lui proposa d'épouser la baronne d'Hervilly ; le Comte refuse.

La Comtesse. — Je ne vous reconnaît plus : seriez-vous amoureux ?

Le Comte. — Amoureux ? moi !...

La Comtesse. — De cette pauvre fille, peut-être ?

Le Comte. — N'en est pas bien digne ?

La Comtesse. — Cela annoncerait une perversité détestable. C'est une pauvre enfant sans expérience, sans appui, qui vous a des obligations... et vous cherchiez à la séduire !...

Le Comte. — La séduire ! ô ma mère !

La Comtesse. — Quels sont dont vos projets? Vous ne songez pas sans doute à l'épouser ?

Le Comte. — J'avoue que ma pensée ne s'est point encore arrêtée sur l'avenir. La beauté de Louise, la naïve candeur de son âme, la noblesse de ses sentiments, tout m'enchante... Enfin, si elle était devenue nécessaire à mon bonheur, si je me contentais de rencontrer les plus rares vertus, les plus précieuses qualités de l'âme dans la femme que j'associerais à mon sort, ferais-je donc une si grande folie ?

La Comtesse. — Le Comte de Lesseville épouser une couturière !... L'éducation de cette fille vous sépare d'elle plus encore de sa naissance. Mon cher Edouard, croyez-en votre mère : Louise n'a

ni vos habitudes, ni vos idées ; et, dans l'intimité, cette disconvenance se ferait sentir à chaque instant, sans compter le chagrin que vous causeraient les humiliations qui l'accueilleraient dans la société... Ne voyez-vous pas, depuis quarante ans, ce que c'est que l'égalité ? Un mensonge adressé par des ambitieux à la crédulité des sots... » (1)

« M. Ancelot, dit la Gazette de France, y a-t-il bien songé ? Comment ! il a la prétention d'entrer à l'Académie, et il fait de la comédie de mœurs ? et il s'avise d'écrire contre l'égalité démocratique ! Il veut prouver que chacun doit garder son rang ; qu'un pair de France, oubliant sa position en épousant une petite ouvrière qui ne lui apporte pour dot que de la beauté et des vertus, mais qui manque de cette éducation première par laquelle les qualités de l'âme et du cœur sont seules mises en relief, fait une énorme sottise ; que la fortune et les honneurs ne corrigent que très rarement dans les gens de la classe inférieure et la trivialité des habitudes, et le prosaïsme du langage, et la vulgarité des sentiments... Mais comment M. Ancelot a-t il pu espérer d'obtenir la voix de M. Etienne qui a marié la jeune Cendrillon à un prince ? celle de M. Duval qui a fait d'un pauvre menuisier le père d'une impératrice ?... celle

(1) *Un An.*, Acte. I. sc. 7.

de M. Chateaubriand qui a dit que la France était folle d'égalité ?... Pourquoi M. Ancelot ne fait-il pas la comédie philosophique dans le genre de Nanine ou des pièces de M. Scribe? c'est là qu'il apprendrait comment on triomphe des préjugés, comment la passion aveugle l'emporte sur les conseils de la raison, comment on fait pénétrer dans l'esprit des spectateurs les idées les plus fausses, le mépris des bienséances ; comment enfin on devient académicien après avoir ébranlé toutes les bases de l'ordre social !... Je le répète avec douleur : M. Ancelot, dans ce drame, a entassé crimes sur crimes, et je ne sais comment il fera pour les expier. D'abord, il a donné gain de cause à la mère du comte de Lesseville, respectable douairière du faubourg Saint-Germain, qui prédit à son fils tout ce qui doit lui arriver, et dont l'oracle s'accomplit ponctuellement. Il a donné tort à un pair de France qui commence par faire de belles sorties contre les préjugés de naissance et de rang, et finit par les subir tous, jusque là qu'il manque à ses devoirs d'époux après avoir manqué à ses devoirs de fils (1). »

(1) *Gazette de France*, 11 mai 1830.

CHAPITRE X

Les comédies relatives au mariage et à l'amour. — L'adultère : *Une faute*, de Scribe (1830) ; *La Mère et la fille*, de Mazères et Empis (1830) ; — *Dix ans de la vie d'une femme, ou les mauvais conseils*, de Scribe et Terrier (1832) ; — *Une Chaîne*, de Scribe (1841). — L'amour libre : *Une liaison*, de Mazères et Empis (1334) ; — *Un ménage parisien*, de Bayard (1844). — Le célibat ecclésiastique : *Le Presbytère*, de Casimir Bonjour (1833). — La recherche de la paternité : *Un fils*, de Montigny (1835).

Nous abordons enfin une série de pièces, vaudevilles, comédies ou drames, d'une remarquable hardiesse. Tous les sujets que le réalisme contemporain se vante d'avoir découverts et produits, on les trouvera indiqués ou traités à fond par Scribe, Mazères et Empis, Bayard, Cas. Bonjour, etc. Et l'on verra si j'ai raison d'affirmer que le drame moderne ne prend pas date à la *Dame aux Camélias*.

L'adultère, thème si banal aujourd'hui, a ins-

piré d'abord à Scribe un de ces vaudevilles où le fond semble jurer avec la forme, où la gravité des situations et la force du dénouement s'accordent mal, en vérité, avec des *couplets* et des *ensembles*. Dans *Une Faute*, en effet, ce n'est pas d'une menace ou d'une tentation qu'il s'agit : la faute, quelles que soient les circonstances atténuantes, est bien réelle. Quand Léonie de Villevallier revoit son mari, absent depuis un an, elle est coupable ; son repentir est si vif qu'elle a un accès de délire dans lequel elle révèle et sa chute et le nom du séducteur. Ernest de Villevallier est au désespoir, mais il sauve la situation aux yeux de ses parents et de ses serviteurs, en expliquant tous les incidents qui avaient pu faire soupçonner sa femme ; il remet à celle-ci ses dernières volontés, lui donne des ordres auxquels elle se soumet, et part pour ne plus revenir. Je vous assure qu'il y a beaucoup de sobriété et de justesse dans la scène où les deux époux s'expliquent (1) ; chacun y dit ce qu'il doit dire. Ce n'est pas aussi puissant que *le Supplice d'une femme* ; mais enfin, c'est de la bonne comédie.

Je passe rapidement sur ce vaudeville, pour insister sur un des chefs-d'œuvre de la comédie de mœurs à l'époque qui nous occupe, *la Mère et*

(1) *Une faute*, acte II, sc. 9.

la fille, de Mazères et Empis. Mazères avait lu sa pièce à quelques amis le 27 juillet 1830, et J. Janin nous a laissé le récit de cette lecture, accompagnée au loin par les sourds murmures d'une révolution. « La fenêtre de la rue était agitée, mais d'une agitation contenue, et dont nul ne pouvait dire le jeu. Nous avions bien peu la science des émeutes en ce temps-là !... La lecture achevée, et comme nous étions en train d'applaudir, soudain je ne sais quelle force irrésistible ouvrit la fenêtre qui donnait sur la rue, et alors nous vîmes passer des gens qui revenaient de la rue de Richelieu. « Nous venons de saluer une révolution », disaient-ils. » Janin conclut sa *narration* (et il excelle dans ce genre, car il est un conteur bien plus qu'un critique) par les réflexions suivantes : « La pièce fut jouée peu de temps après et accueillie comme une comédie nouvelle. Nul ne s'aperçut que c'était une œuvre faite sous le dernier règne. Toute cette société française de la Restauration, si profondément agitée pendant trois jours, s'était calmée si vite qu'elle retrouvait son image fidèle dans une comédie faite sous la Restauration... Un trône, et le plus grand trône du monde, avait pu se briser rien que dans le temps de lire ces cinq actes; mais rien n'était changé dans les mœurs de cette nation. Le lendemain des trois jours, elle s'était remise, comme si rien ne se fût

passé, aux romans de M. de Balzac, à la comédie de M. Scribe, à la musique de Bellini ; elle était revenue à Mlle Mars, à Nourrit, à Mlle Falcon : la seule nouveauté étrange et terrible, c'était le *Robert le Diable*, de Meyerbeer (1). »

Quelques mots suffiront à faire comprendre le sujet de *la Mère et la fille*. M. Duresnel, honorable magistrat, ne voulant pas emmener avec lui dans les Pyrénées, où il occupe pour peu de temps une place de juge, sa femme, son fils d'un premier mariage, et sa fille Fanny, les a laissés à Paris, où dès le début de l'action il vient les rejoindre. En son absence, on a beaucoup reçu un jeune Anglais, lord Talmours, ami de son fils. Fanny aime lord Talmours ; le fils croit que celui-ci n'attend que le retour du père pour demander la main de sa sœur. Mais un habitué de la maison, Verdier, caractère ironique et *raisonneur* à paradoxes (on dirait déjà un raisonneur de Dumas fils), nous fait entendre qu'il se passe là des choses singulières : lord Talmours feint de l'amitié pour le fils, de l'amour pour la fille ; en réalité, il a entraîné dans une faute irréparable la mère elle-même. Or, Mme Duresnel nous est représentée comme atterrée par une situation dont elle ne sent toute la gravité et toute l'horreur qu'au re-

(1) J. Janin, *Critique dramatique*, (éd. Jouaust, 1875), I, 284. — Cf. Alex. Dumas, *Mémoires*, VII, 161.

tour de son mari. La belle et robuste confiance de celui-ci, la naïveté radieuse de Fanny, l'amitié droite du jeune fils pour lord Talmours, forment avec les remords de la mère une opposition naturelle et puissante.

C'est au moment même où l'on va signer le contrat du mariage de lord Talmours et de Fanny que Duresnel apprend la vérité. Sans doute, la scène où il interroge les deux coupables, et où il leur impose comme expiation l'exécution de sa volonté, ne valent pas, comme mouvement dramatique et comme sûreté de dialogue, le dernier acte du *Supplice d'une femme.* Mais la position respective des personnages est analogue, et les deux dénouements peuvent se comparer. Duresnel *ordonne* à lord Talmours de se déshonorer lui-même aux yeux de Fanny, en refusant, pour une question d'argent, de signer le contrat ; il *ordonne* à sa femme de garder le silence sur son crime, de vivre désormais près de lui et sans lui, expiant par son dévouement à sa fille l'inexpiable passé. La beauté de ces dernières scènes est dans la rapidité et la simplicité de l'action et du style ; je ne sais rien de moins déclamatoire que cette pièce écrite en 1830.

Quelques citations ne seront pas inutiles. Peut-être donnent-elles envie de lire la pièce entière. Voici d'abord, au 1er acte, une entrevue entre Mme Duresnel et son amant :

« *Talmours.* — Enfin, nous voilà seuls !

Mme Duresnel. — Georges !

Talmours. — D'où vient cet effroi ?

Mme Duresnel. — Mon ami, laissez-moi !

Talmours. — Mais encore, qu'avez-vous ?

Mme Duresnel. — Ne vous alarmez pas, ne vous emportez pas, surtout !... j'ai besoin de tout mon courage, de toute votre attention.

Talmours. — Expliquez-vous, de grâce ; je vous écoute.

Mme Duresnel. — Oui, vous m'écouterez.. Je viens à vous avec confiance : celle qui n'a pas su résister à vos prières, à votre amour, celle qui s'est perdue pour vous a peut-être quelque droit à votre reconnaissance. Soyez donc généreux à votre tour : ce que je pouvais exiger, je veux l'implorer comme une grâce... Point d'orgueil, mon ami, point d'amour-propre ; ayez pitié de moi !... C'est à genoux que je vous demande le repos, la tranquillité.

Talmours. — Vous vous plaignez à tort ; je suis toujours le même.

Mme Duresnel. — Me plaindre de vous... oh non !... Aujourd'hui même, que n'ai-je pas souffert avant de vous ouvrir mon cœur ! Toujours feindre, toujours mentir ! je me dis malade, je provoque l'intérêt de ceux qui m'entourent pour des maux imaginaires, je me cache de mes enfants, j'empoisonne

tous leurs plaisirs ! Ma fille, que son père me confie, ma fille que j'aime, que j'adore, je l'abandonne à un étranger, à un homme que je méprise, qui sait mon secret !... (1)

Talmours. — Lui !

Mme Duresnel. — Il le sait, vous dis-je !... il le devine avec cruauté ; et placé près de moi pour me protéger, me défendre, le lâche, il abuse de la confiance de mon mari pour me tenir des propos et m'adresser des vœux que je rougis d'entendre.

Talmours. — Il oserait !

Mme Duresnel. — C'est là mon premier châtiment. Et le vôtre, Georges, votre châtiment à vous, c'est de ne pouvoir me venger : vous n'en avez pas le droit... Eh bien ! s'il ne m'est plus possible de retrouver l'estime de moi-même, au moins que je puisse encore conserver celle de mes enfants ! Ce n'est pas pour moi, c'est pour eux que je vous implore ! il doit être si cruel de ne pas vénérer sa mère ! et qu'il serait affreux pour une mère d'être méprisée par ce qu'elle a de plus cher au monde !... Vous vous éloignerez. (2) »

Voici, à l'acte second, lord Talmours dans la situa-

(1) Il s'agit de Verdier, le *raisonneur* de la pièce, véritable proto-type du Rémonin et du Thouvenin de Dumas fils, et qui, dans une des scènes précédentes, a fait de blessantes allusions à la liaison de Mme Duresnel avec Talmours.

(2) Mazères et Empis. *La Mère et la fille* Acte I sc. 11.

tion de cœur où M. Maurice Donnay nous a représenté son Freydières dans l'*Autre Danger*. Talmours se confesse à Mme Beaupré, la gouvernante des enfants de Mme Duresnel : « Vous vous le rappelez, dit-il, c'est par Jules (le fils de Mme Duresnel) que je fus amené chez sa mère. Frappé de sa beauté, de sa grâce, et, l'avouerai-je, excité peut-être par cette renommée de vertu que dès le premier jour ma vanité se flatta de vaincre, je mis tant d'art dans mes attaques, j'opposai tant d'artifice aux résistances de ma victime, que j'eus enfin le malheur de triompher... Attendez, madame, attendez ! j'ai d'autres droits à votre haine?... La jeune Fanny sortit de pension ; vous avez deviné mon crime. Moins confiante en moi que Mme Duresnel, vous savez ce que j'ai eu l'adresse de lui cacher, vous savez que j'aime en secret sa fille... oui, je l'aime... et là, ce n'est plus vice et corruption, c'est l'amour que je n'avais jamais connu, l'amour dans toute sa pureté ! c'est la punition de toute ma vie passée, car au véritable amour, il faut l'espoir d'un lien éternel !... » (1).

C'est encore une admirable scène, que celle où Jules annonce à son père à sa mère, qu'il a proposé à lord Talmours d'épouser Fanny. Mme Duresnel se trouble. « Jules, dit-elle, vous êtes bien

(1) Id. Acte II. sc. 1.

léger, bien étourdi ! Jamais proposition ne fut plus indiscrète que la vôtre ; et si j'avais eu quelques idées, quelques espérances sur ce mariage, après votre imprudente démarche, il faudrait y renoncer. D'ailleurs, je doute que Fanny...

Jules. — Oh ! pour Fanny !... elle l'aime, j'en réponds !...

Mme Duresnel. — Que dites-vous ?

Jules. — Ce n'est pas moi qu'on trompera, je m'y connais. Ils s'aiment, ils s'adorent !...

Mme Duresnel. — Mon fils, vous vous êtes mépris.

M. Duresnel. — Je vous crois dans l'erreur, ma bonne amie ; j'ai passé quelques instants avec Fanny, et je puis vous assurer qu'elle aime lord Talmours (1). »

La conversation de Fanny avec sa mère, et l'aveu discret de la jeune fille, — l'explication de Mme Duresnel avec lord Talmours, mériteraient d'être citées... Et, tenez, ceci ne fait-il pas penser à la pièce de Donnay ? « *Talmours.* — Mon parti est pris, madame, vous ne me reverrez plus... je pars, je quitte la France pour n'y plus revenir.

Mme Duresnel. — Et ma fille, monsieur !... que deviendra ma fille qui vous aime, à qui vous

(1) Acte II. sc. 12.

avez cherché à plaire ?... Partez ! partez aujourd'hui même j'y consens. Mais partez avec Fanny, je vous la donne !... » (1)

Enfin, le dénouement, je l'ai déjà dit, est de la plus grande beauté, Fanny s'est aperçu que ce mariage déplaisait à sa mère ; et c'est elle, avec la fatalité de l'innocence, qui révèle à son père le terrible secret. Alors celui-ci exige de Talmours un *éclat*, qui rompe le mariage, et qui sauvegarde l'honneur de tous ; et celui-ci une fois parti, il dit à sa femme : « Ne craignez de moi ni menaces, ni violences... je ne vous aime plus.

Mme Duresnel. — De grâce, laissez-moi fuir !... je ne dois plus vous revoir !... Enlevez-moi ma fille !... je ne suis pas digne de rester parmi vous !...

M. Duresnel. — Non, madame, vous ne fuirez pas !... Vous resterez ici. J'y reste bien, moi !... Aux yeux du monde, dont il faut craindre les jugements et respecter l'opinion, je serai toujours le même pour vous...

Mme Duresnel. — Non. non, jamais !... je ne mérite pas...

M. Duresnel. — Ce n'est point pour vous, madame, c'est pour ma fille ! Je veux que ma fille se marie, je veux que l'honnête homme qui demandera sa main la reçoive de vous (2)... »

(1) Acte III. de 6.
(2) Acte V. sc. 16.

Je ne crains pas d'affirmer que *la Mère et la fille* est une comédie supérieure, par la force dramatique et par la moralité, à l'*Autre danger*, et je voudrais qu'on la reprît.

Ce fut d'ailleurs un succès des plus francs. Tous les journalistes le constatent (1). La hardiesse du sujet frappa le public, mais ne le scandalisa pas ; on fut sensible à la *justice distributive* du dénouement. Un sujet n'est jamais en soi immoral, si la conscience et la vérité y prennent leur revanche. *La Mère et la fille*, *le Supplice d'un femme*, sont des pièces hardies, et qui n'ont pas été écrites, probablement, pour les pensionnats, mais d'une réelle moralité. Cette moralité, Mazères essaye de la faire bien ressortir dans sa *Préface* de 1858 : « Pour que notre action, dit-il, soit jusqu'à son dénouement fidèle à son but, en même temps que d'une moralité instructive sinon réparatrice, signalons l'épouse coupable à la pitié comme à la désapprobation publique, et que la punition d'une grande faute soit ce qu'elle est dans la société actuelle, sage, modérée, à huis-clos en quelque sorte, et sans atteindre à la considération de la famille (2). » Mazères nous apprend aussi qu'un mot trop *raide*, prononcé par M. Duresnel, fut désapprouvé par les spectateurs et corrigé à la seconde

(1) *Débats*, 13 oct. 1830. — *Gazette de France*, 14 oct. 1830.
(2) MAZÈRES, *Comédies et Souvenirs*. II, 307.

représentation. Jouée dans sa nouveauté à l'Odéon, *la Mère et la fille* fut reprise à la Comédie-Française en 1834 avec le même succès. De 1830 à 1849, elle fut donnée plus de cent cinquante fois. Aujourd'hui, qui la connaît?

Mais je lis précisément dans le feuilleton de la *Gazette de France* quelques réflexions propres à expliquer, et le succès *actuel*, et la prompte dépréciation de la pièce. Le rédacteur écrit: « Plusieurs ouvrages ont présenté successivement, depuis *la Mère coupable* et *Misanthropie et repentir*, le tableau de femmes mariées dans une situation plus ou moins équivoque, et amené les choses au point où *la Mère et la fille* ont pu se montrer en plein théâtre. Les auteurs des pièces antérieures ont frayé la voie à MM. Mazères et Empis, qui, je le crois et je l'espère, n'ont plus rien laissé à faire sur ce sujet à leurs successeurs. Sot que je suis! comme si le public, les poètes et la force des choses pouvaient jamais dire: *Assez*! Les enfants, les femmes, les auteurs et les spectateurs sont comme les révolutions, et crient toujours: *Encore!* Il faut l'avouer cependant, l'*encore* de *la Mère et la fille* est inquiétant pour l'avenir (1)! » On sait si la prédiction s'est réalisée. En recevant à l'Académie française, le 23 décembre 1847, un des auteurs

(1) *Gazette de France*, 14 oct 1830.

de *la Mère et la fille*, Empis, Viennet lui disait : « *Je vous sais gré de respecter votre auditoire lorsqu'il est si disposé peut-être à ne pas se respecter lui-même...* L'exaltation des passions que vous mettez en scène ne va jamais jusqu'à la glorification du vice. » Est-ce bien le même éloge qu'on adresserait maintenant à la plupart des successeurs de Mazères et d'Empis.

II

Que dirai-je de *l'Honneur d'une femme*, de Et. Arago et Marie-Aycard. Il m'est difficile d'analyser le sujet, qui, sous certains rapports, et surtout comme dénouement, ressemble à la fois à l'*Angèle* de Dumas père (1), et à la *Denise* de Dumas fils. Le rédacteur des *Débats* s'écrie : « Où en sommes-nous, que nous ayons perdu même nos préjugés de théâtre (2) ! » Mais le *Constitutionnel*, après quelques réflexions ironiques, fait remarquer (et,

(1) *L'Honneur d'une femme* est de décembre 1832 et *Angèle* de décembre 1833. Dumas père a *peut-être* pris l'idée de son drame dans la pièce d'Arago : Alfred d'Alvimar ressemble à d'Ennecour, Henri Muller à Jules Préval et Angèle à Emilie. Mais dans *l'Honneur d'une femme*, l'action est beaucoup plus resserrée et, par cela même, le dénouement tout passionnel en est plus vraisemblable.

(2) *Débats*, 31 déc. 1832.

pour notre sujet, c'est essentiel) qu'on aurait bien tort de juger des mœurs du temps par les horreurs tolérées sur la scène : « Il faut observer, dit le critique, ce singulier contraste que forment entre eux le théâtre et la société, l'un rétrogradant vers la passion brutale et allant de succès en succès, tandis que l'autre s'épure, se fait d'heure en d'heure humaine et décente, et, devant ses propres progrès d'ordre et de civilisation, adoucit et désarme la pénalité de ses codes ; d'où il suit que le drame ignoble et brutal n'a qu'une cause accidentelle et assez mesquine : l'impuissance des auteurs qui, incapables de se maintenir dans les voies hautes et littéraires, se précipitent tête baissée dans le dévergondage ou le trouble, et la direction purement mercantile des théâtres qui luttent à coups d'adultères et d'assassinats à qui emportera les plus fortes recettes. Ce n'est là qu'une question de chiffres. Le drame actuel n'a pas, Dieu merci, trouvé sa source dans nos mœurs ; nos mœurs, au contraire, le repoussent par leur douceur et chaque soir elles en font justice (1). » Je veux bien qu'il entre dans ces déclarations du *Constitutionnel* un peu de mauvaise humeur contre les romantiques ; mais l'aveu n'en est pas moins précieux à noter. Il nous prouve que *nous ne devons pas faire l'histoire des mœurs avec les œuvres elles-mêmes, mais*

(1) *Constitutionnel*, 3 janv. 1833.

avec les jugements que les contemporains ont portés sur ces œuvres.

Mais le dernier degré dans la hardiesse semble avoir été atteint par Scribe. — je dis bien Scribe, l'auteur du *Verre d'eau* et de *Bertrand et Raton*, — qui donna le 17 mars 1832, en collaboration avec Terrier, un drame en cinq actes et neuf tableaux: *Dix ans de la vie d'une femme ou les Mauvais conseils*. Dans cette pièce, Adèle Darcey tombe, de chute en chute, jusqu'au dernier degré de l'infamie et de la misère. Si une leçon morale se dégage de l'action et surtout du dénouement, c'est, il faut l'avouer, au prix de scènes pénibles et d'une crudité quelque peu inutile.

L'impression du public fut une sorte d'étonnement qui se manifesta le premier soir par des protestations. Scribe ne se fit pas nommer ; il voulut laisser à Terrier toute la responsabilité. A la *seconde*, il fit ajouter son nom sur l'affiche. « Ce drame, dit le rédacteur des *Débats*, montre sous une face étrange et toute nouvelle ce talent à part, sur lequel toute la comédie de notre époque a roulé pendant quinze ans... M. Scribe a voulu être hardi. Il était fatigué d'entendre dire : Ceci est joli ! Le public a écouté, passionné pour et contre, avec des grincements de dents ; on semblait avoir honte de l'intérêt qu'on y prenait malgré soi (1). » *Le Cons-*

(1) *Débats*, 19 mars 1832.

titutionnel est absolument révolté : « ... Il nous manquait encore l'exemple d'une représentation aussi scandaleuse... Rassemblez ce qu'il y a de plus hardi dans la vie d'une femme sans mœurs, et je doute que vous puissiez vous faire une idée des tableaux effrontés que MM. Scribe et Terrier viennent de nous offrir... Quel cauchemar et quel mœurs ! Mais ce roman, quelque ignoble qu'il soit, pouvait encore être présenté sur la scène. Eh bien, les auteurs ont abordé l'écueil avec une audace si effrénée qu'il y a à peine quelques scènes que l'on puisse entendre sans indignation. (Ici, le rédacteur cite la scène de l'acte III, dans laquelle Darcey rend Adèle à son père ; le fait est que la situation est admirable, et que le dialogue est conduit avec autant d'art que de simplicité). Sauf cette exception, c'est une suite de tableaux hideux, et dont l'horreur toute gratuite excite le dégoût... Jamais la scène n'offrit l'exemple d'un dialogue aussi cru. C'est au point que Mme Dorval, honteuse de son rôle, a quitté la scène, et n'a cédé aux exigences impérieuses du public qui la rappelait qu'en pleurant et avec un dépit qui lui fait honneur. Quoique cette œuvre ait été d'abord si justement sifflée, on a pas jugé à propos de la retirer, et chaque soir, elle recueille de nombreuses marques de réprobation (1). »

(1) *Constitutionnel*, 26 mars 1832.

Que si, encore une fois, on accuse le *Constitutionnel* de représenter le goût étroit d'un groupe de spectateurs attachés aux œuvres pseudo-classiques, on pourra lire dans les *Souvenirs dramatiques* d'Alex. Dumas, un réquisitoire en règle contre *Dix ans de la vie d'une femme*. Dumas commence ainsi : « Nos œuvres et celles de l'école romantique ont été si souvent taxées d'immoralité par des gens qui tiennent M. Scribe pour un auteur moral, qu'il doit bien nous être permis de rétorquer ici l'accusation, et de montrer, *pièce en main*, jusqu'où on poussait parfois le scandale dans le camp opposé au nôtre. » Suit une longue analyse, par laquelle Dumas s'efforce de prouver sa thèse (1).

Je veux citer encore un témoignage, pour que l'on voie bien quelle impression a causée aux contemporains cette *Thérèse Raquin* de 1832. Gustave Planche, à propos du discours de réception de Scribe à l'Académie française, écrit ceci : « ... Je regrette que M. Scribe ait négligé de porter en compte la plus hideuse et la plus effrontée de toutes les pièces représentées au boulevard, une pièce qui soulevait le cœur des filles entretenues, et qui pourtant porte son nom, *Dix ans de la vie d'une femme*. Paris n'a pas encore oublié que l'actrice chargée du rôle principal dans cet ignoble catéchisme où l'avilissement est en-

(1) *Souveuirs dramatiques*, II, 229.

seigné par demandes et par réponses, vint protester par ses larmes sincères contre les sifflets vengeurs de la salle. Cette pièce qui semble écrite pour la ronde de nuit, pour la patrouille grise, qui laisse bien loin derrière elle le *Pornographe* de Restif de la Bretonne, ne se trouve pas au théâtre de M. Scribe, dédié par lui à ses collaborateurs; mais elle défie hardiment toutes les débauches futures du théâtre (1). »

Scribe dut s'apercevoir qu'il avait eu tort de traiter trop franchement un sujet scabreux; mais il savait qu'avec des préparations et des tours de passe-passe on fait tout accepter au public ; et, en 1841, il écrivit *Une Chaîne.* De cette pièce, si l'on donnait une analyse réduite, le lecteur s'écrirait; « Mais ce doit être une pièce abominable, scandaleuse; — la femme coupable ne peut être que méprisable: — le mari trompé que ridicule; — l'amant, un triste sire..., etc. » Lisez *Une Chaîne*: Louise émeut et reste sympathique; l'amiral de Saint-Géran est le plus aimable, le plus digne et le moins ridicule des hommes; Emmeric se fait plaindre et non mépriser... Par quel tour de sa magie, Scribe a-t-il obtenu ce résultat? Probablement, comme le remarque Sarcey (2), parce

(1) G. Planche. *Revue des deux Mondes*, 1836 (Portraits littéraires, 1849. I, 295).

(2) Sarcey, *Quarante ans de théâtre.* IV, p. 128.

que, sauf au second acte, l'auteur a évité, avec autant de soin qu'un dramaturge contemporain l'aurait recherché, la *psychologie* de son sujet. Et tandis qu'il nous distrait, nous amuse, nous captive par les incidents admirablement choisis, enchaînés, liés et déliés, au milieu desquels se débattent ses personnages, nous ne pensons presque plus aux sentiments qui ont motivé cette situation, ni surtout à la moralité de ces sentiments.

Mais quelle fut l'impression des spectateurs en 1841 ? Il est un fait certain, c'est l'étourdissant succès de la pièce, « succès, dit J. Janin, le plus incroyable, le plus extraordinaire, le plus effrayant de M. Scribe ». Le même J. Janin donne d'*Une Chaîne* l'analyse la plus malveillante. Il attribue, non sans raison, le plaisir du public à l'habileté de l'auteur ; mais c'est manquer de *bonheur*, quand on fait de la critique au pied levé, que d'aller précisément reprocher à Scribe les deux scènes de rupture de l'acte II et de l'acte III, les seules où l'on trouve un peu de sérieuse psychologie ! (1)

Th. Gautier, lui aussi, fonde tout le succès de cette comédie sur la curiosité piquée et satisfaite. « Nous proclamerons volontiers, dit-il, que, l'art

(1) *Débats* 1er déc. 1841.

dramatique n'étant plus qu'un exercice d'adresse, l'auteur d'*Une Chaîne* est l'homme le plus adroit de ce temps-ci; mais, pour notre compte, nous avouons qu'une œuvre sans poésie et sans style nous intéressera toujours fort peu. » Et quand il a raconté les principales péripéties de la pièce, il ajoute : « Il y a avait là, assurément, une analyse de cœur, dans le genre du roman d'*Adolphe*, qui eût pu être d'une haute portée philosophique ; mais M. Scribe, selon son habitude, n'a fait que l'effleurer (1) ! »

J'ai beau chercher dans les témoignages contemporains, je ne trouve point, au sujet d'*Une Chaîne*, de réflexions philosophiques et morales, rien de ce qui avait été suggéré par *Dix ans de la vie d'une femme*. C'est bien la preuve, semble-t-il, que la comédie de Scribe transformait en un jeu d'esprit, en un plaisir ingénieux et rapide, un sujet au fonds triste et douloureux. Le théâtre, pour lui, doit rester un divertissement ; mais ce divertissement sera d'autant plus piquant et imprévu que la donnée, prise en elle-même, paraissait moins susceptible de le produire.

III

Si les dernières scènes d'*Une faute* peuvent rappeler *le Supplice d'une femme*, la pièce de Mazères

(1) *Presse*, 9 déc. 1841 (*Hist. de l'art dram.* II. 184.

et Empis, intitulé *Une liaison* fait songer, par endroits, au *Mariage d'Olympe.*

Eugène de Rinville, jeune homme au caractère faible, capable, par une sorte de point d'honneur imaginaire, de persister dans un amour honteux qui le lasse et l'humilie, Rinville donc a une liaison avec Mme de Saint-Brice, aventurière de profession. Celle-ci sent très bien qu'Eugène ne l'aime plus; et, pour prévenir une rupture qui la renverrait à la vie incertaine et misérable, elle travaille à se faire épouser. Or, au premier acte, nous sommes à Vienne, en Autriche, où Rinville est allé promener sa chaîne. C'est un trait d'excellente observation que ce besoin de déplacement perpétuel du faux ménage. Mme de Rinville mère, qui veut tenter de rompre cette liaison, arrive à Vienne, avec sa fille, le fiancé de sa fille, et une jeune orpheline, Claire de Préval, qu'elle a recueillie. Eugène vient trouver sa mère ; il est sensible à ses reproches, d'autant plus qu'il attend avec anxiété une circonstance qui précipiterait la rupture; il est encore plus sensible au charme discret et honnête de Claire, en qui il devine l'épouse qui le sauverait de la maîtresse. De son côté, le fiancé de Mlle de Rinville, d'Arnay, a retrouvé en Mme de Saint-Brice une ancienne connaissance de ses années de plaisir : il lui demande un rendez-vous et l'obtient. — Comment sortirons-

nous de cette situation assurément très dramatique et nouée avec autant de force que de vraisemblance? Par un dénouement d'une belle franchise, et qui renferme une haute moralité : tandis que Mme de Rinville, se fiant à la parole de son fils, organisait, de concert avec le diplomate Guttenberg, l'arrestation de Mme de Saint-Brice, celle-ci, profitant d'un moment de faiblesse d'Eugène, se faisait épouser, et lorsqu'on se présentait pour la saisir, elle s'écriait : « Comte de Rinville, laisserez-vous arrêter votre femme ? » Et, à l'instant même, Eugène venait de constater, par la révélation de d'Arnay, l'infamie persistante de celle à laquelle appartenait désormais son nom.

Une Liaison ne réussit qu'à demi. E. Béquet, dans les *Débats*, constate l'accueil sévère du public, et porte lui-même un jugement rigoureux sur cette « pièce médiocre (1). » Il nous raconte que les spectateurs furent amusés par les deux premiers actes, mais que le dénouement souleva d'unanimes protestations. Nous verrons plus loin qu'il se produisit une singulière erreur dans l'esprit du public ; et peut-être, *au théâtre*, jugerions-nous ainsi. Les auteurs durent modifier la dernière scène. A cette déclaration dramatique, aussi surprenante pour les spectateurs que pour

(1) *Débats*, 23 avril 1834.

Mme de Rinville, sa fille, et les autres personnages: « Comte de Rinville, laisserez-vous arrêter votre femme ! » — à la terrible *morale* qui se dégage de l'irréparable malheur auquel Eugène s'est rivé, — ils substituèrent un mouvement *chevaleresque* et sentimental de Mme de Saint-Brice : celle-ci, à partir de la deuxième représentation, déchirait, d'un geste superbe, le contrat de mariage, et rendait à Eugène de Rinville sa liberté.

Sur ce nouveau dénouement, le rédacteur de la *Gazette de France*, fait d'excellentes réflexions. Il loue sans réserve la première version : « On voit, dit-il, qu'Ernest, entraîné par sa faiblesse et éclairé en même temps sur le compte de Mme de Saint-Brice, recevra, par les suites assurées d'une union si déplorable, le juste châtiment d'une *liaison* qu'un moment d'erreur pouvait faire excuser, mais qu'il a rendue criminelle par un mariage que réprouve également ce qu'il doit à lui-même et à la société. Je me trompe pourtant. Je viens de raconter le dénouement de la première représentation, *lequel n'a point été adopté par le public qui a vu dans l'hymen de Mme de Saint-Brice, une sorte de récompense pour cette femme.* Les auteurs, alors, pour faire acte de soumission envers cette volonté souveraine, ont changé le dénouement de leur pièce dans l'intervalle de la première à la deuxième représentation. Aujourd'hui, Mme de

Saint-Brice déchire l'acte de mariage et se retire noblement après ce témoignage de générosité. Ainsi c'est elle qui joue le beau rôle ! Ainsi elle est réhabilitée par cet acte d'abandon et d'humilité ! Et de plus, quand un jeune homme comme Eugène aura affligé, ruiné, déshonoré sa famille par une liaison et un hymen si misérables, quand il aura résisté à toutes les supplications de l'honneur et de la maternité, il en sera quitte pour le petit moment de trouble final qui en résultera pour lui !... Belle leçon (1) ! »

Mais, de tous les critiques, celui qui a le mieux jugé la pièce, c'est un des auteurs, Mazères lui-même, qui rappelle, dans sa préface, écrite en 1858 (la première représentation était de 1834), les scrupules du public et de quelques journalistes. Il persiste à croire, comme nous, que le premier dénouement était le meilleur, le seul qui renfermât une leçon morale. Et, faisant allusion à *Une chaîne* de Scribe (1841), et aussi à *la Dame aux camélias* (1852), il ajoute les justes réflexions suivantes : « *Une liaison* est venue vingt-cinq ans trop tôt. J'ose dire que nos jeunes imitateurs prêtent à leur héroïne un parfum attrayant, une auréole presque mystique, qui demandent en quelque sorte faveur pour ses vices, tandis que nous avons eu la bru-

(1) *Gazette de France*, 6 mai 1834.

talité de peindre la nôtre telle que sont toutes ses pareilles. Ce n'était pas un moyen bien sûr d'avoir pour soi les fringantes spectatrices des premières représentations et leur entourage (1). »

J'engage tous ceux qui sont curieux de littérature dramatique à lire *Une liaison*, puis à relire *le Mariage d'Olympe*, d'Em. Augier. Celui-ci, comme Mazères et Empis, a traité rudement l'aventurière ; mais, chez lui, le mariage est accompli ; il veut nous prouver que la femme tombée ne se relève pas par le mariage, et que, dans le milieu honnête et patriarcal où la transplante son naïf époux, elle est reprise par la *nostalgie de la boue*.

Le *Mariage d'Olympe* est en quelque sorte la suite d'*Une liaison*, et en contient toute la moralité.

C'est encore le souvenir d'*Adolphe* qu'évoque la comédie de Bayard, *Un ménage parisien*. — Bayard ? comment, l'auteur du *Mari à la campagne*, des *Premières armes de Richelieu*, le vaudevilliste, le *neveu* de Scribe, a écrit une pièce *hardie*, une pièce digne d'être comparée, sinon pour l'exécution, du moins pour le choix du sujet, avec celles de nos *grands* dramatistes contemporains ? Sans doute, et la situation mise en scène dans *Un ménage parisien* ressemble sous certains rapports à celle de *Ma-*

(1) MAZÈRES, *Comédies et souvenirs*, III, 3

dame Caverlet et de *Montjoye* : seulement, Bayard n'en tire pas le même parti que E. Augier et O. Feuillet. M. et Mme de Vernange vivent fort estimés ; on les reçoit beaucoup et ils reçoivent ; c'est un ménage modèle. Mme de Vernange a, d'un premier mariage, un fils, charmant jeune homme, qui aime une jeune fille dont la famille est liée avec la sienne et demande sa main. Tout projet de mariage amène une sorte d'enquête ; et l'on découvre que M. et Mme de Vernange ne se sont jamais mariés qu'au XIIIe arrondissement (nous dirions, aujourd'hui, au XXIe). De là, scandale, rupture de l'union projetée, jusqu'à ce que le fils de Mme de Vernange ait obtenu de sa mère qu'elle fasse régulariser sa situation.

La partie morale et psychologique du sujet est traitée avec une certaine finesse, et Bayard n'a pas mal rendu les angoisses de cette femme qui tremble à la moindre alerte pour sa réputation, et qui en est réduite à rougir d'elle-même devant son fils.

J. Janin, dans les *Débats*, traite avec sympathie l'œuvre de Bayard et en constate le vif succès (1). Th. Gautier, cette fois, passe à côté du sujet, ne dit mot de l'intrigue, et se contente d'une charge brillante contre les versificateurs dramatiques de

(1) *Débats*, 29 janvier 1844.

son temps ; il ajoute quelques réflexions, que j'ai citées plus haut, sur la manie des Parisiens de « se peindre en laid (1) ». Le feuilleton le plus intéressant est celui du *Constitutionnel* ; il est signé de Briffaut, dont le *Ninus II* est fort médiocre, mais dont la prose est souvent piquante et suggestive (2). Briffaut, donc, indique la signification du *Ménage parisien* pour un spectateur lettré de 1844. « Il s'est introduit, dit-il, et naturalisé dans nos mœurs publiques et dans nos habitudes privées un genr d'unions qui ont cru pouvoir se passer de l'intervention légale. Ces unions se piquent souvent de vertu et de fidélité. Elles vivent tolérées, quelquefois même honorées, et dans une sécurité complète. Le théâtre, ce censeur et cet instituteur des mœurs, a rompu, à l'égard de ces faux ménages, le long silence qu'il avait gardé. La comédie nouvelle leur montre qu'ils vivent dans un calme funeste à eux et aux autres, et, par le châtiment qu'elle leur inflige, elle les somme d'entrer dans la loi commune et les pousse à entrer dans la société. *Ce sujet a d'abord une opportunité qui lui concilie la bienveillance et il entre de plain-pied dans nos mœurs...* Cette comédie est une excellente et sage observation de mœurs ; elle est nouvelle, mo-

(1) *Presse*, 5 fév. 1844 (*Hist. de l'art. dram.* III, 158).

(2) On peut en juger par les *Récits d'un vieux parrain*, (Œuvres, 1858, I).

rale, et d'une application juste, facile et présente. Le public a été ému et charmé ; c'est un des meilleurs succès que le Théâtre-Français ait obtenus depuis longtemps (1). »

IV

La question si délicate du célibat ecclésiastique a pu, en 1833, faire l'objet d'une comédie représentée au Théâtre-Français, Casimir Bonjour, qui ne craint pas, on le voit, les thèses hardies et paradoxales, a écrit sur ce sujet *Le Presbytère,* dont la représentation coïncida, nous l'avons dit plus haut, avec le procès d'un certain abbé Dumonteil. Le même jour, la Cour de Cassation rendait son arrêt sur le pourvoi de cet abbé qui demandait à la loi l'autorisation de se marier, et la Comédie-Française donnait la première représentation du *Presbytère.*

On aurait tort de croire que C. Bonjour ait traité son sujet avec irrévérence ou légèreté. Il a soin de nous présenter, comme principal personage, un vieux curé de campagne, très vertueux et très indulgent, sorte d'*abbé Constantin,* et qui reste le

(1) *Constitutionnel,* 29 janvier 1844.

héros sympathique de la pièce. Ce prêtre excellent a chez lui, dans son presbytère, un séminariste, nommé Cyprien, et une pupille, Séraphine. Les deux jeunes gens, très mystiques, très naïfs, sont inconsciemment amoureux l'un de l'autre. Le curé s'en aperçoit ; il engage Cyprien à ne pas entrer dans les ordres, Séraphine à renoncer au couvent; et il les marie. Ainsi, dans le fond lui-même, rien de scabreux. Ceux qui contractent mariage sont absolument libres, et l'abbé Vincent ne fait que prévenir chez eux une fausse vocation.

Il n'en est pas moins vrai que la pièce est pleine de tirades où le véritable esprit sacerdotal est mal défini, où la chasteté chrétienne est raillée, où l'on sent l'influence d'une sorte de déïsme bourgeois à la Béranger. *Le Presbytère* est donc bien de son temps. C'est ainsi que, sous Louis-Philippe, les plus intelligents des *libéraux* traitaient des droits et des devoirs du clergé. Le *Constitutionnel*, que la thèse n'effarouche pas, reproche seulement à Cas. Bonjour de n'avoir pas assez franchement abordé la question : « L'auteur n'attaque que par des sentences le célibat des prêtres (1). » Mais le *Journal des Débats* (l'article est d'Et. Béquet) se montre très sévère et très judicieux (2). Il reconnaît d'ailleurs,

(1) *Constitutionnel*, 22 et 25 fév. 1833.

(2) *Débats*, 26 fév. 1833. — Le meilleur feuilleton sur le *Presbytère* est, à mon avis, celui de la *Gazette de France* (24 fév.

ce qui est vrai, que la pièce est bien écrite et abonde en vers heureux ; c'est, sous ce rapport, une des meilleures de Cas. Bonjour.

Enfin, il n'est pas jusqu'à la *recherche de la paternité* qui n'ai servit de *sujet* à nos auteurs. Si *l'Honneur d'une femme* a quelques rapports avec *Denise*, — si *Une Liaison* fait songer au *Mariage d'Olympe*, — nous trouvons comme un avant-goût du *Fils naturel* de Dumas fils, dans la pièce de Montigny (1) intitulée *Un fils, drame en 3 actes et en prose, précédé de l'Auberge des Trois-Oliviers, prologue en un acte*, joué à l'Ambigu. L'intrigue en est plus que romanesque : duel mortel au prologue, duel mortel à l'acte II (la deuxième scène de provocation est d'une belle sobriété) ; à travers toutes ces péripéties, on arrive à une situation intéressante : Eugène, fils *légal* de Raimbaut, se trouve en présence de son véritable père, Adrien de Lestrelles, par qui Raimbaut a été tué ; il lui parle ainsi : « Vous avez tué Jacques Raimbaut, je le sais. Je

1833). L'auteur (Merle, sans doute), observe qu'il est impossible aux auteurs dramatiques de connaître et d'analyser la vie intime du prêtre, qu'ils en sont réduits aux anecdotes et aux commérages ; et que, d'autre part, puisque les prêtres ne vont pas au théâtre, il est bien inutile que la comédie se propose de les *endoctriner*.

(1) *Montigny* (de son vrai nom Adolphe Lemoine), 1805-1880. Directeur de la Gaîté, puis du Gymnase à partir de 1844. On sait combien fut brillante et utile à l'art dramatique, la gestion du Gymnase par Montigny. Sa femme fut Rose Chéri.

vous dois le jour, je le sais encore. Cependant n'invoquez jamais le titre sacré de père...

Adrien. — Quoi ! votre cœur...

Eugène. — Mon cœur me dit que vous avez tué celui qui seul est mon père ; et, en face de la tombe que vous avez creusée, tout ce sang que je vous dois et que vous invoqueriez en vain, se soulève en moi contre vous.

Adrien. — Eugène !...

Eugène. — Adieu, Monsieur. »

Les journaux se contentent de donner une analyse de la partie mélodramatique (1), et de faire quelques plaisanteries sur la recherche de la paternité. Aujourd'hui, nous sentons mieux la valeur de quelques scènes dont la sèche vigueur n'a pas frappé les spectateurs blasés de l'Ambigue.

(1) *Débats*, 26 oct. 1835.

CONCLUSION

La conclusion que nous voudrions tirer de cette étude tiendra dans les deux remarques suivants :

1° Il n'est pas besoin d'attendre la date fatidique de *la Dame aux Camélias* pour trouver sur la scène française, de l'observation, du réel, de la hardiesse. Les spectateurs de 1830 ou de 1840 ne se sont point seulement délecté aux mélodrames en prose et en vers, ou niaisement amusé à des petits vaudevilles agrémentés d'airs en serinette. C. Delavigne, Scribe, Mazères, Empis, C. Bonjour, Bayard, Et. Arago, et bien d'autres, ont abordé de front dans leurs comédies les situations et les thèses morales dont continue à vivre notre théâtre. Moins éclatants, et surtout moins tapageurs que les Dumas et les Hugo, ils ont, laissant à d'autres la fantaisie et la poésie, occupé solidement le domaine de la vérité et de la vie ; ils sont les successeurs des Dancourt et des Beaumarchais, les prédécesseurs des Dumas fils et des Augier. Les négliger, c'est

sauter un anneau de la chaîne ; et aux chapitres que l'on consacre, dans nos histoires de la littérature, au théâtre romantique, il faut en ajouter un autre sur la comédie de mœurs de 1815 à 1848.

2° La documentation, forcément restreinte, que nous avons tirée des journaux et des revues, a prouvé, nous l'espérons, combien il est utile de consulter, sur un ouvrage dramatique, l'opinion même des contemporains. C'est ainsi qu'on fait l'histoire des mœurs, tout autant et plus encore que par les œuvres elles-mêmes ; c'est ainsi que, plus tard, ceux qui écriront l'histoire du théâtre actuel, éviteront de nous attribuer, à titre de mœurs habituelles, toutes les sottises ou toutes les turpitudes que nos auteurs dramatiques font commettre à leurs plus sympathiques personnages. On saura dans quelle mesure nous avons reconnu la ressemblance de ces portraits, ce que nous avons goûté, discuté, repoussé ; — et l'on aura quelque chance d'atteindre à une vérité relative. Ce que nous voudrions que l'on fît un jour pour nous-mêmes, nous devons, critiques et moralistes, le faire pour nos ancêtres.

FIN

10 Nov. 1903.

INDEX CHRONOLOGIQUE

DES PIÈCES CITÉES OU ANALYSÉES

(Les chiffres *forts* renvoient aux analyses).

1817 (T. F.) A. Duval. — *La Manie des Grandeurs*, 5 a. v., 91.

— (Od.) Picard. — *Vanglas ou les Anciens amis*, 5 a. pr., 29, 88.

— » Lemercier. — *Le Complot domestique*, 3 a. v., 90.

— (Vaud.) Scribe. — *Le Solliciteur*, 1 a. pr., **147**.

— » Radet. — *La Maison en loterie*, 88.

1818 (T. F.) A. Duval. — *La Fille d'honneur*, 5 a. v., 91.

1819 (T. F.) A. Duval. — *L'Orateur anglais*, 5 a. v., 91.

— (Od.) Waflard et Fulgence. — *Un Moment d'Imprudence*, 3 a. pr., 29, 103.

1820 (T. F.) A. Duval. — *La Princesse des Ursins*, 5 a. v., 91.

— » Gosse. — *Le Flatteur*, 5 a. v., 3.

— » De la Ville Mirmont. — *Le Folliculaire*, 5 a. v., 3.

— (Od.) C. Delavigne. — *Les Comédiens*, 5 a. v., 7, 63, 93.

— » Merville. — *L'Homme poli*, 5 a. v., 7.

— » » — *L'Homme aux précautions*, 5 a. v., 7.

— » » — *Le Paresseux*, 3 a. v., 7.

1820	»	Picard. — *Eugène et Guillaume*, 4 a. pr., 29, 88.
—	»	Théaulon. — *L'Artiste ambitieux*, 5 a. v., 99.
1821	(T. F.)	C. Bonjour. — *La Mère rivale*, 3 a. v., 94, 179, **204**.
—	(Od.)	On. Leroy. — *Les Deux candidats*, 3 a. pr., 3, **140**.
—	»	Waflard et Fulgence. — *Le Voyage à Dieppe*, 3 a. pr., 3, 29.
—	(G.)	Picard. — *Le Jeu de bourse ou la bascule*, 2 a. pr., 89, **111**.
1822	(T. F.)	Riboutté. — *L'Amour et l'Ambition*, 5 a. v., 24, 92.
—	»	Scribe. — *Valérie*, 3 a. pr., 101.
1823	(T. F.)	C. Delavigne. — *L'Ecole des Vieillards*, 5 a. v., 3, 33, 63, 93, **191**.
—	»	C. Bonjour. — *L'Education ou les Deux Cousines*, 5 a. v., 3, 33, 48, 63, 94, **179**.
1824	(T. F.)	C. Bonjour. — *Le Mari à bonnes fortunes*, 5 a. v., 94, **210**.
—	(Od.)	D'Epagny. — *Luxe et Indigence*, 5 a. v., 29, **127**.
—	»	Mazères et Picard. — *L'Enfant trouvé*, 3 a. pr., 100.
1825	(T. F.)	De la Ville Mirmont. — *Le Roman*, 5 a. v., 101.
—	(G.)	Scribe. — *Le plus beau jour de la vie*, 2 a. pr., 19.
—	»	Scribe et Mazères. — *Le Charlatanisme*, 1 a. pr., 66, **149**.
—	»	Théaulon. — *Le Bénéficiaire*, 5 a. pr., 55, 99.
—	(Od.)	Théaulon. — *L'Indiscret*, 5 a. v., 99.
1826	(T. F.)	Riboutté. — *Le Spéculateur*, 5 a. v., 3, 54, 92, **113**.
—	»	Picard et Empis. — *L'Agiotage*, 5 a. pr., 3, 54, 88, 92, 101, 113, **115**.
—	»	C. Bonjour. — *L'Argent*, 5 a. v., 3, 54, 92, 94, 113, **120**.

1826 » Mazères. — *Le Jeune Mari*, 3 a. pr., 3, 100, **196**.
— (Od.) Samson. — *La Belle-mère et le Gendre*, 5 a. v., 3.
— (G.) Scribe. — *Le Mariage de raison*, 2 a. pr., 91, 179, **188**.
— » Scribe. — *La demoiselle à marier*, 1 a. pr., 101, 179, **186**.
1827 (T. F.) Picard et Mazères. — *Les Trois Quartiers*, 3 a. pr., 43, 88, 100, **164**.
— » Scribe. — *Le Mariage d'argent*, 5 a. pr., 29, **127**, 179.
— (Od.) D'Epagny. — *L'Homme habile*, 5 a. v., 24.
1828 (T. F.) Mazères. — *Chacun de son côté*, 3 a. pr., 17.
— » Draparnaud. — *L'Ecole de la Jeunesse*, 5 a. v., 24.
— » C. Delavigne. — *La Princesse Amélie*, 5 a. v., 47, 93.
— (G.) Scribe. — *La Manie des places*, 1 a. pr., **148**.
— » Scribe. — *Avant, pendant et après*, 3 a. pr., 168.
— » Scribe. — *Malvina ou le Mariage d'inclination*, 2 a. pr., 190.
1829 (T. F.) A. Duval. — *Le complot de famille*, 5 a. v., 3.
— » Picard et Mazères. — *Le Bon garçon*, 3 a. pr., 3.
— » De la Ville Mirmont. — *Une Journée d'élection*, 3 a. v., 4, 7, 43, **142**.
— » Cas. Bonjour. — *Le Protecteur et le mari*, 5 a. v., 8, 33, 43, 63, 94, **159**.
— » Scribe. — *Les Inconsolables*, 1 a. pr., 4.
— » Cournol. — *Le Majorat*, 5 a. v., 8.
— (G.) Scribe. — *Les Actionnaires*, 1 a. pr., **112**.
— » Dartois. — *Les suites d'un mariage de raison*, 189.
1830 (T. F.) Mazères et Empis. — *La demoiselle et la dame*, 4 a. pr., 4, 100.
— » Bayard et de Wailly. — *Ma femme et ma place*, 3 a. pr., 43, 81.

1830 (Od.) **Mazères et Empis.** — *La mère et la fille*, 5 a. pr., 4, 29, 100, 179, **225**.
— (Od.) **Dumersan.** — *La Mort de Molière*, 1 a. pr., 41.
— (G.) **Scribe.** — *Une faute*, 2 a. pr., 4, **225**.
— » **G. Duval.** — *Le Sous-Préfet*, 3 a. pr., 42.
— » **Ancelot.** — *Un An ou le Mariage d'amour*, 3 a. pr., **218**.
1831 (T. F.) **C. Bonjour.** — *Naissance, fortune et mérite*, 3 a. pr., 5, 45, 63, 94, **143**.
— (T. F.) **De la Ville Mirmont.** — *Les Intrigants ou la Congrégation*, 5 a. v., 44.
— (Od.) **Mazères et Empis.** — *Un Changement de ministère*, 5 a. pr., 5, 44, 100, 159.
— (G.) **Scribe.** — *La Famille Riquebourg*, 1 a. pr., **216**.
— (Vaud.) **Etienne.** — *Cagotisme et liberté*, 44.
1832 (G.) **Ancelot.** — *Clotilde*, 2 a. pr., 5.
— » **Théaulon.** — *La Mère au bal et la fille à la maison*, 1 a. pr., 99.
— » **Merville.** — *Sophie ou le Mauvais ménage*, **213**.
— (Vaud.) **Arago.** — *L'Honneur d'une femme*, 5, 81, 236, 253.
— (Amb.) **Scribe et Terrier.** — *Dix ans de la vie d'une femme*, 5 a. pr, 5, 81, **238**, 243.
1833 (T. F.) **Scribe.** — *Bertrand et Raton*, 5 a. pr., 8, 45, 63, 74, **162**, 238.
— » **C. Bonjour.** — *Le Presbytère*, 5 a. v., 8, 45, 94, **251**.
— (Vaud.) **Laurencin.** — *Vive le Divorce*, 1 a. pr., **215**.
— Panthéon **Petit et Lubize.** — *Les Boudeurs*, 1 a. pr., **170**.
1834 (T. F) **Scribe.** — *L'Ambitieux*, 5 a. pr., 45, 159.
— » **Mazères et Empis.** — *Une liaison*, 5 a. pr., 81, 100, **244**, 253.
1835 (T. F.) **C. Delavigne.** — *Don Juan d'Autriche*, 5 a. pr., 74, 79.
— » **Ancelot.** — *Un mariage raisonnable*, 1 a. pr. 4.

1835	(G.)	Scribe. — *La Pensionnaire mariée*, 1 a. pr., 187.
—	»	Bayard. — *Mathilde*, 3 a. pr., 4.
—	»	Montigny. — *Un fils*, 4 a. pr., 4, 81, **253**.
—	»	Bayard. — *Le Gamin de Paris*, 2 a. pr., 99.
1836	(T. F.)	Mme Ancelot. — *Marie ou les Trois époques*, 3 a. pr., 45.
—	(Od.)	Ancelot et P. Foucher. — *Une rivale*, 3 a. pr., 199.
1837	(T. F.)	Scribe. — *La Camaraderie*, 5 a. pr., 45, 66, 149, **150**.
—	(Var.)	Théaulon et Bayard. — *Le Père de la débutante*, 3 a. pr., 99.
1838	(T. F.)	C. Delavigne. — *La Popularité*, 5 a. v., 63, 74, 93, 159.
1839	(T. F.)	A. Dumas. — *Mademoiselle de Belle-Isle*, 3 a. pr., 74, 79.
—	(P. R.)	Bayard et Dumanoir. — *Les Premières armes de Richelieu*, 3 a. pr., 28, 74, 79.
1840	(T. F.)	Scribe. — *La Calomnie*, 5 a. pr., 4, 45, **155**.
—	»	Scribe. — *Le Verre d'eau*, 5 a. pr., 4, 78, 80, 238.
1841	(T. F.)	A. Dumas. — *Un mariage sous Louis XV*, 3 a. pr., 8, 74.
—	»	Scribe. — *Une Chaîne*, 5 a. pr., 4, 8, 81, **241**.
—	»	Scribe. — *Oscar ou le mari qui trompe sa femme*, 3 a. pr., 8.
—	»	Scribe. — *Le Fils de Cromwell*, 5 a. pr., 8.
—	(Ren.)	L. Gozlan. — *La Main droite et la main gauche*, 5 a. pr., 42.
1842	(Od.)	Muret et Courcy. — *Les Philanthropes*, 5 a. v., 8.
1843	(T. F.)	A. Dumas. — *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, 3 a. pr., 74.
1844	(T. F.)	Bayard. — *Le Mari à la campagne*, 3 a. pr, 42, 99, 212.
—	»	Empis. — *L'Héritier*, 3 a. pr., 201.
—	»	Bayard. — *Un ménage parisien*, 3 a. pr., **248**.

1844 » Galoppe d'Onquaire. — *Une femme de 40 ans*, 3 a. v., **201**.
— (Od.) C. Bonjour. — *Le Bachelier de Ségovie*, 5 a. v., 33, 94, **182**, 195.
1845 (T. F.) E. Augier. — *Un homme de bien*, 3 a. v , 8.
— » E. Nus et Ch. Desnoyers. — *L'Enseignement mutuel*, 5 a. v., 45, 57, 203.
— (Vaud.) Clairville et Fauquemont. — *La Grande bourse et les petites bourses*, 1 a. pr., 126.
1845 (T. F.) C. Doucet. — *La Chasse aux Fripons*, 3 a. v., 45.
1847 (T. F.) Et. Arago. — *Les Aristocraties*, 5 a. v., 45, 101, **170**.
1848 (T. F.) Scribe. — *Le Puff*, 5 a. pr., 4, **135**.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par J. Lemaître IX
INTRODUCTION. — La critique dramatique rétrospective : son objet, sa méthode . . . . . .

Chapitre Ier. — Importance de la Comédie de mœurs de 1815 à 1848. — Pourquoi on la voit persister longtemps sous la forme classique. — Raisons tirées du *répertoire*, des *acteurs*, des *connaisseurs*, des *auteurs*. 1

Chapitre II. — La *Censure* sous la Restauration. — Comment elle restreint le champ de la grande comédie des mœurs. — Son indulgence à l'égard du vaudeville. — C'est donc dans le vaudeville que se réfugie la satire des mœurs du jour, et c'est par le vaudeville que se prépare la substitution de la comédie réaliste à la comédie classique. 35

Chapitre III. — De la difficulté de peindre les mœurs aux époques de transition. — Que cette difficulté, jointe aux raisons précédentes, explique la déviation de la comédie de mœurs vers la *comédie historique* et la *comédie passionnelle* 68

Chapitre IV. — Les *auteurs*. — Ceux qui ont déjà écrit sous l'Empire : Picard, Etienne, Lemercier, A. Duval, Riboutté. — La nouvelle génération : C. Delavigne, C. Bonjour, Scribe, Théaulon, Bayard, Wafflard, Fulgence, Empis, Mazères, de la Ville Mirmont, d'Epagny, Arago 87

Chapitre V. — Les comédies relatives à l'*Argent* : La question d'argent au théâtre avant la Restauration. — Les petites pièces. — Les grandes comédies : *Le Spéculateur*, de Riboutté (1826); — *L'Agiotage*, de Picard et Empis (1826) ; — *L'Argent ou les mœurs du jour*, de Casimir Bonjour (1826); — *Luxe et indigence*, de Viollet d'Epagny (1824) ; — *Le Mariage d'argent*, de Scribe (1827) ; — *Le Puff*, de Scribe (1848) . . . 104

Chapitre VI. — Les comédies relatives à la *Politique* : — Les mœurs électorales : *Les Deux Candidats*, d'O. Leroy (1821) ; — *Une journée d'élection*, de Delaville de Mirmont (1829) ; — *Naissance, fortune et mérite*, de Casimir Bonjour (1831). — *L'arrivisme : Le Solliciteur*, de Scribe (1817) ; — *La Manie des places*, de Scribe (1828) ; — *Le Charlatanisme*, de Scribe (1825) ; — *La Camaraderie*, de Scribe (1837) ; — *Le Protecteur et le mari*, de Casimir Bonjour (1826) ; — *Bertrand et Raton*, de Scribe (1833). — La lutte des classes : *Les Trois quartiers*, de Picard et Mazères (1827) ; — *Avant, pendant et après*, de Scribe (1828) ; — *Les Boudeurs*, de Longpré (1835) ; — *Les Aristocraties*, d'E. Arago (1847) 138

Chapitre VII. — Les comédies relatives à la *Famille* et au *Mariage : L'éducation ou les deux cousines*, de C. Bonjour (1823) ; — *Le Bachelier de Ségovie*, de C. Bonjour (1844) ; — *La demoiselle à marier* de Scribe (1826) ; *le Mariage d'inclination*, de Scribe (1828) . . 175

Chapitre VIII. — Les Comédies relatives au *Mariage* (suite). — Les époux en ménage : *L'Ecole des Vieillards*, de C. Delavigne (1823) ; — *La filleule ou les Deux âges*, de C. Bonjour ; — *Le Jeune Mari*, de Mazères (1826). — Les rivalités : *Une Rivale*, de Ancelot et P. Foucher (1836) ; — *La Femme de Quarante ans*, de Galoppe d'Onquaire (1844) ; — *La Mère Rivale*, de C. Bonjour (1821). 191

Chapitre IX. — Les comédies relatives au *Mariage* (suite). — La brouille dans le ménage : *Le Mari à*

bonnes fortunes, de C. Bonjour (1824) ; — *Le Mari à la campagne*, de Bayard (1844) ; — *Sophie ou le mauvais ménage*, de Merville et Francis (1832) ; — *La famille Riquebourg* ou *le Mariage mal assorti*, de Scribe (1831). — La mésalliance : *Un an ou le Mariage d'amour*, d'Ancelot (1830) 210

Chapitre X. — Les comédies relatives au *Mariage* et à l'*Amour*. — L'adultère : *Une faute*, de Scribe (1830) ; — *La mère et la fille*, de Mazères et Empis (1830) ; — *Dix ans de la vie d'une femme ou les mauvais conseils*, de Scribe et Terrier (1832) ; — *Une Chaîne*, de Scribe (1841). — L'amour libre : *Une liaison*, de Mazères et Empis (1834) ; — *Un ménage parisien*, de Bayard (1844). — Le célibat ecclésiastique : *Le Presbytère*, de Casimir Bonjour (1833). — La recherche de la paternité : *Un fils*, de Montigny (1835). 223

Conclusions 255

Index chronologique des pièces citées et analysées . . 257

IMPRIMERIE BUSSIÈRE. — SAINT-AMAND (CHER).